



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE DANZA- TEATRO

**El método
stanislavskiano
en la escuela
rural azuaya:
reflexiones y
aplicaciones**



Autoras:

**Ana Campoverde
Martínez**

**Fabiola Orellana
Vásquez**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES
CARRERA DANZA- TEATRO

**“EL MÉTODO STANISLAVSKIANO EN LA ESCUELA RURAL AZUAYA: RE-
FLEXIONES Y APLICACIONES”**

Trabajo previo a la obtención del título de:
Licenciatura en Artes Escénicas Teatro y Danza

AUTORAS:

ANA SILVIA CAMPOVERDE MARTÍNEZ C.I 0104460985

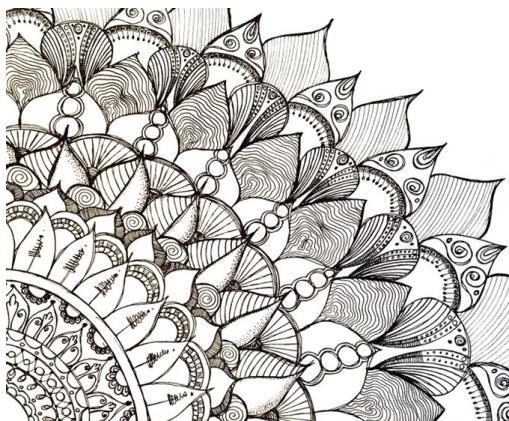
FABIOLA ELIZABETH ORELLANA VÁSQUEZ C.I 0105721575

DIRECTORA:

LCDA. CECILIA SUÁREZ MORENO, MST. C.I 0101647154

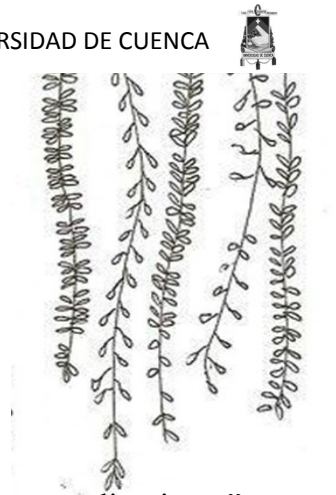
CUENCA- ECUADOR

2017





RESUMEN



Este trabajo titulado “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, es un estudio de las variantes de la *imaginación* y *atención* de Stanislavski plasmados en juegos teatrales y aplicados en la escuela rural.

Konstantin Stanislavski es un actor y director ruso cuyo propósito fue encontrar un nuevo teatro libre de estereotipos y que trabajara desde el interior del actor, utilizando el entorno para la composición de la ejecución de las acciones.

Para este estudio buscamos un establecimiento educativo que estuviese fuera del casco urbano de la ciudad de Cuenca, sabiendo que los niños que estudian en estos establecimientos carecen de oportunidades para aproximarse al arte. La Unidad Educativa Paccha es la entidad donde se desarrolla esta investigación.

El juego es según el diccionario de la RAE un ejercicio recreativo o de competición sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde, los juegos teatrales tienen estos mismos principios pero con el fin agregado de converger en un trabajo escénico.

Este estudio es está fundamentado en una lectura reflexiva de los siguientes textos de Stanislavski *Un actor se prepara*, 1954; Lev Vigotsky *El arte y la imaginación en la infancia*, 1934; Gayatri Spivak *La educación estética en la era de la globalización*, 2012; Agudelo Olarte *Juegos Teatrales. Sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*, 2011 y artículos de varias revistas científicas indexadas y la experiencia de la aplicación de veinte juegos teatrales en la Unidad Educativa Paccha.

Esta investigación no sólo tiene como objetivo la aplicación de juegos teatrales en la escuela, sino que también adquirió un carácter político al considerar las ideas de Spivak sobre la importancia de la educación estética en esta Era de la Globalización, ayudándonos también de las bases del constructivismo vigo-
tskiano para entender al niño como individuo.

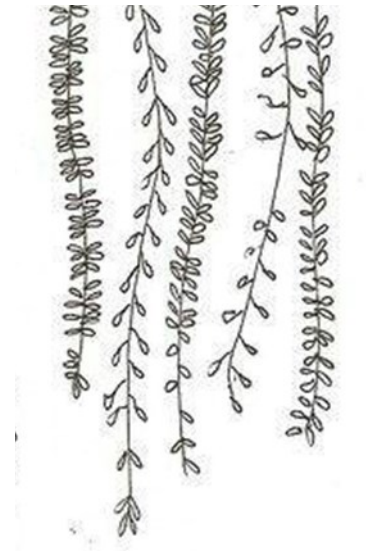


PALABRAS CLAVES

Juegos Teatrales, Pedagogía, Escuela, Stanislavski.



ABSTRACT



This work, whose title is “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, is a study of the variants of imagination and attention of Stanislavski embodied in theatrical games and applied in the rural school.

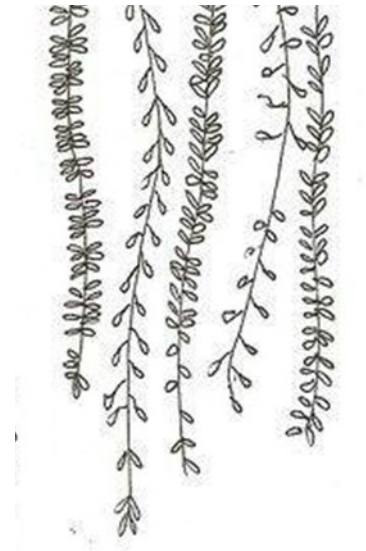
Konstantin Stanislavski is a Russian actor and director whose purpose was to find a new theater free of stereotypes and to work from the inside of the actor, using the environment for the composition of the execution of the actions.

For this study, we are looking for an educational establishment outside the city of Cuenca, knowing that the children who study in these establishments lack opportunities to approach art. Unidad Educativa Paccha is the entity where this research is developed.

The game is according to the dictionary of the RAE a recreational exercise or competition subject to rules, and in which is won or lost, theatrical games have these same principles but with the added purpose of converging into a stage work.

This study is the compilation of the texts of Stanislavski (An actor prepares, 1954); Lev Vigotsky (Art and imagination in childhood, 1934); Gayatri Spivak (Aesthetic education in the era of globalization, 2012); Agudelo Olarte (Theatrical Games, Sensitization, Improvisation, Character Construction and Performance Techniques, 2011) and articles from indexed scientific journals and the experience of the application of twenty theatrical games in the Unidad Educativa Paccha.

This research not only aims at the application of theater plays in school, but also acquired a political character when considering the ideas of Spivak on the importance of aesthetic education in this globalized era, helping us from the bases of Vygotskian constructivism to understand the child as an individual.



KEY WORDS

Theater games, Pedagogy, School, Stanislavski

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA.....	13
AGRADECIMIENTOS	16
INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I: TEATRO Y EDUCACIÓN	
1.1 ¿Por qué enseñar teatro en la escuela?.....	18
1.2 El arte y la educación hoy	19
1.2.1 Gayatri Spivak, reflexiones	24
1.2.2 La globalización en el Ecuador	25
1.3 Centro y periferia	28
1.4 ¿Cómo, con quién y para qué?.....	28
1.4.1 Las cuatro etapas cognitivas de Piaget	28
1.4.2 ¿ Con quién?	30
1.4.3 ¿Cómo?	30
1.4.4 ¿Para qué?	31
CAPÍTULO II: EL MÉTODO STANISLAVSKIANO APLICADO A LA ESCUELA RURAL	
2.1 Stanislavski: método teatral	33
2.2 Imaginación	34
2.3 Atención	35
2.4 El juego	37
CAPÍTULO III: EL MÉTODO VIGOTSKIANO APLICADO A LA PEDAGOGÍA TEATRAL	
3.1 Lev Vygotsky	39
3.2 Constructivismo social vigotskiano	39
3.3 Vygotsky- Stanislavski.....	41
CAPÍTULO IV: CAMINANDO ENTRE GIGANTES	
4.1 Estableciendo vínculos.....	44
4.1.1 Reseña de la Unidad Educativa Paccha	44
4.1.2 Entrada al campo	44
4.1.3 La experiencia de los juegos teatrales	46
4.2 Tabla de Análisis de los Juegos Teatrales	47

CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51
ANEXOS.....	53





Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez autora del Trabajo de Titulación “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas: Danza - Teatro. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 14 de julio de 2017

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez

C.I: 0105721575



Yo, Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez autora del Trabajo de Titulación “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 14 de julio de 2017

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez

C.I: 0105721575



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Ana Silvia Campoverde Martínez autora del Trabajo de Titulación “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas: Danza - Teatro. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 14 de julio de 2017

Yo, Ana Silvia Campoverde Martínez

C.I: 0104460985

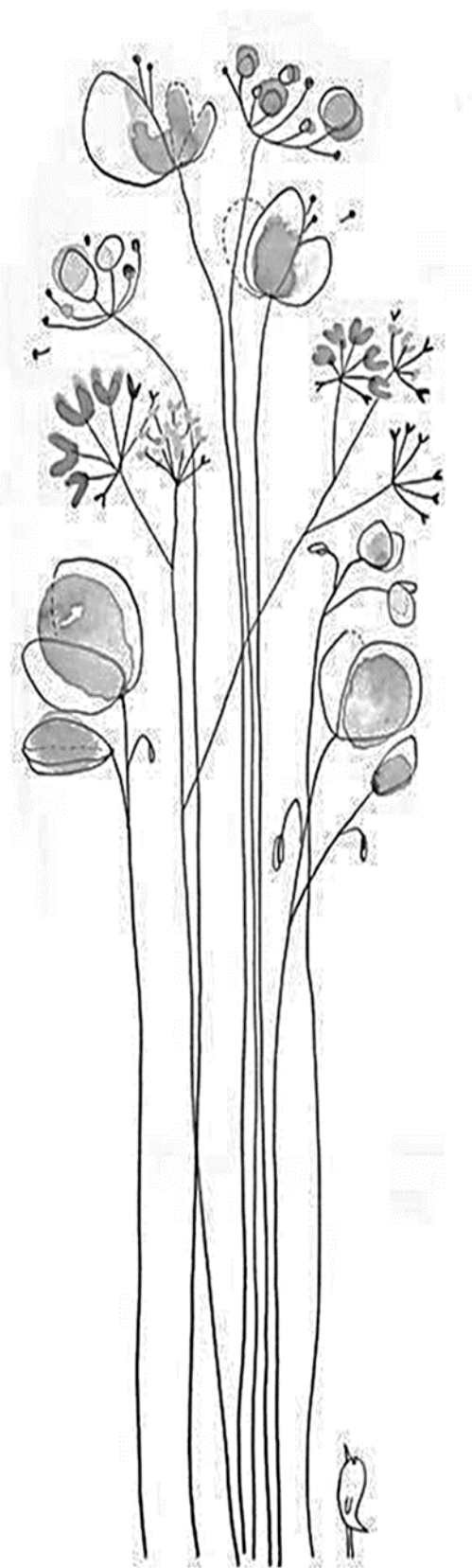


Yo, Ana Silvia Campoverde Martínez autora del Trabajo de Titulación “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 14 de julio de 2017

Ana Silvia Campoverde Martínez

C.I: 0104460985

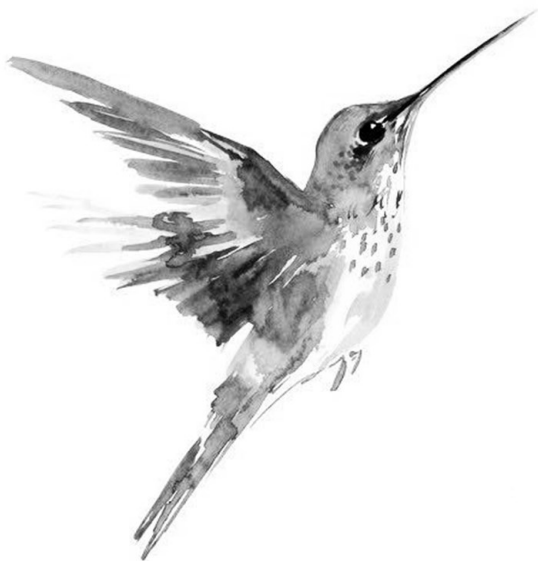


DEDICATORIAS



-A Francisco, mis alas, 49248000 segundos sin ti. Cómo hubiera querido, cómo me habría gustado, que nos enterraran bajo una igual piel, en la misma tumba de nuestra vieja carne, dando de comer a los mismos gusanos y pudrirnos juntos...
(*Las Sillas*, Ionesco)

Manzanas



ANITA

-A todos , los que siendo niños o no, aman jugar.

-A los que aman el arte y a los que no han dejado de creer que las palabras y las poesías sí pueden cambiar el mundo.

FABIOLA





AGRADECIMIENTOS

-A nuestros padres, por su tiempo, por su ayuda para cargar un sinfín de utilería, vestuarios, por recogernos a media noche luego de un largo ensayo, por los desayunos a las cinco y media, por guardarnos algo de comida para cuando regresemos de la u, Por su apoyo, disposición y mas que nada por comprender que la casa se volvió nuestra preciada bodega y almacén y que a la vez, ellos se convirtieron en nuestro más fiel equipo de producción y por su puesto en nuestro público de primera fila.

-A todos las personas que han aparecido en este recorrido, para inspirarnos, animarnos, desanimarnos, sacudirnos, estremecernos, enfrentarnos; a los nos apoyaron, robaron, nos hicieron llorar y los que hicieron nuestros días mas fáciles, los que compartieron su comida, a los que no les importó quedarse hasta tarde por nosotros, a los que por una semana se convirtieron en nuestros directores y ensayistas. A los amigos, que desde cualquier lugar supieron apoyarnos de distintas maneras .

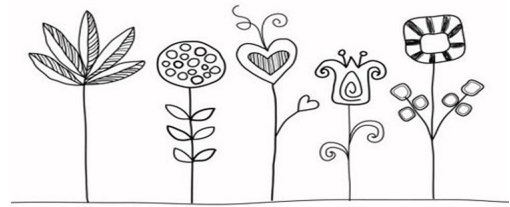


-A los profesores que nos mostraron que existe un universo al cual si tenemos acceso, a los que creyeron en nosotros, a los que exigieron más. A Cecilia Suárez Moreno, por la confianza y total entrega en este trabajo; gracias por compartir su tiempo, conocimiento y las mañanas tan lindas de felicidad cuando cumplíamos un objetivo más. Gracias por hacer también suyo este proyecto.

-A todos ellos, con quienes compartimos tablas, baldosas, llanos, en cementados, etc. Gracias porque nos hicieron saber que esto es vivir.



INTRODUCCIÓN



Este estudio se hace con el fin de ejecutar nuestro trabajo de titulación de la carrera de Artes Escénicas en la Universidad de Cuenca. La investigación se basa en la aplicación de algunos elementos del método stanislavskiano –imaginación y atención- a la enseñanza del teatro en niños.

En nuestra formación artística nos hemos vinculado con la enseñanza del teatro, razón por la cual nos inclinamos a realizar un trabajo de graduación que involucrara la difusión del teatro. Personalmente como investigadoras estamos cautivadas por extender esta enseñanza con niños del área rural. Por tanto, nació en nosotras el interés por asociar el teatro con la parroquia de Paccha, un sector social distante del centro de la ciudad donde por mucho tiempo se han localizado todas las actividades artísticas, por tal motivo el arte no ha alcanzado zonas como la de Paccha, para su difusión. Decidimos trabajar con niños de edades entre los 10 y 11 años que según el psicólogo suizo Jean Piaget (1896- 1980) se encuentran en la etapa de operaciones concretas.

Paccha es una parroquia rica culturalmente, por lo que trabajar con los niños de esta zona fue comprender que lo hecho en la escuela, fue una labor de intercambio entre su cultura y esta experiencia de aprender jugando. “Cada actor desarrolla su caracterización externa a partir de sí mismo, de su propia experiencia, y a partir de la vida misma” (Maestro, 2012). Lo mejor que pudimos obtener como investigadoras fue la experiencia de trabajar con niños que conservan la identidad de un pueblo, que fueron capaces de usar sus propias experiencias, sus gustos y hasta su música, recursos indispensables para la práctica de cada juego teatral.

El actor, director y teórico ruso Konstantin Stanislavski (1863- 1938) es uno de los pensadores a quien estudiamos para la investigación, su texto *Un actor se prepara* (1936), es fundamental para la exploración, porque en él, el autor expone ampliamente los dos elementos estudiados y de donde los juegos teatrales parten.

En uno de los pasajes de ese texto, Stanislavski desarrolla los aspectos intrínsecos de su método: la imaginación y la atención, relacionados con un trabajo mental de repercusión en el cuerpo del actor pero de origen psíquico; su técnica de entrenamiento actoral la basó en el análisis sociológico (ejercicios de observación), como se explica plenamente en el texto mencionado.



Esta investigación inserta juegos teatrales basados en el método de Stanislavski, en el contexto de una escuela rural en la ciudad de Cuenca. De entrada al campo, la metodología que es ajena al lugar de investigación, requirió una adaptación y los aspectos que de ella fueron modificados formaron parte de los resultados del estudio al igual que los que no han sido cambiados.

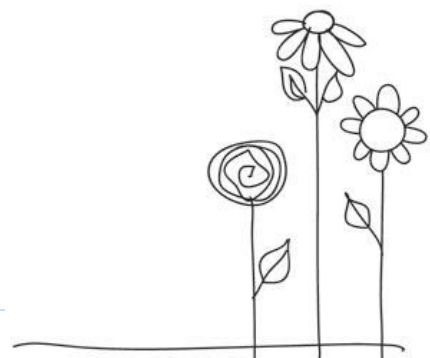
En esta investigación de campo con niños de la Unidad Educativa Paccha (UEP), generamos un contacto a través del teatro, que nos permite conectar con sus raíces y costumbres, de forma que el método de Stanislavski sea aplicado dentro de su contexto, es decir, apropiado.

Para el desarrollo de este estudio partimos de la selección de autores y textos que sustenten la investigación sobre la pedagogía, la educación artística y su importancia.

“El aprender, es la actividad mental por medio de la cual el conocimiento y la destreza, los hábitos y actitudes, las virtudes e ideales, son adquiridos, retenidos y utilizados. El aprender precisa motivación, dirección, orientación, control y evaluación”. (Kelly, 1982).

Para esta investigación, tuvimos en cuenta tres tipos de fuentes: artículos científicos relacionados con la pedagogía teatral, que se hayan producidos en los últimos cuatro años; la segunda fuente está constituida por el comentario y aplicación de teorías producidas por Stanislavski, Vigotsky, Spivak, Agudelo Olarte, etc., y los resultados de la investigación de campo como una tercera fuente.

En los primeros tres capítulos, *Teatro y Educación; Construcción, el método ruso y la escuela rural y El método vigotskiano aplicado en la pedagogía teatral*; el método lógico de investigación se desarrolló mediante análisis y síntesis de contenidos, trabajados con el método científico deductivo. Para desarrollar estos capítulos recurrimos a fuentes bibliográficas de confianza académica, valiéndonos de herramientas investigativas tales como fichas bibliográficas y revistas científicas indexadas.





Para el desarrollo de los siguientes capítulos insertamos también el método inductivo, dado a su carácter también se añaden cuadros y herramientas de observación. Para la investigación en el campo, es decir en la UEP, usamos recursos como cámaras fotográficas y de video, un computador, un equipo de sonido y material para la ejecución de cada juego teatral.

La metodología de Stanislavski se basa en la observación del entorno para crear a partir de ello, en busca de una forma distinta de hacer teatro. “El actor debe vivir una acción, no representar una ficción; debe realizar sus acciones como un ser humano lo haría en la vida real.” (Muñoz, 2010). En él se encuentra también la base de la pedagogía teatral que será ejercida en la UEP, en la periferia de Cuenca.

Por otro lado, Lev Vigotsky (1896- 1934) psicólogo bielorruso, con su teoría del constructivismo social ha influenciado en la educación del cooperativismo y la sociabilización del educando; su ensayo *La imaginación y el arte en la infancia* (1930), aporta en la investigación, debido a que maneja conceptos similares abordados desde su campo, como la imaginación y la fantasía, relacionándose con Stanislavski.

“Cuando se le pregunta a un niño de cinco años «¿Por qué no cae el sol?», se parte de la suposición de que el pequeño no tiene ninguna respuesta preparada para este tipo de pregunta, ni posee la suficiente capacidad para elaborar ninguna.” (Vigotsky, 1979).

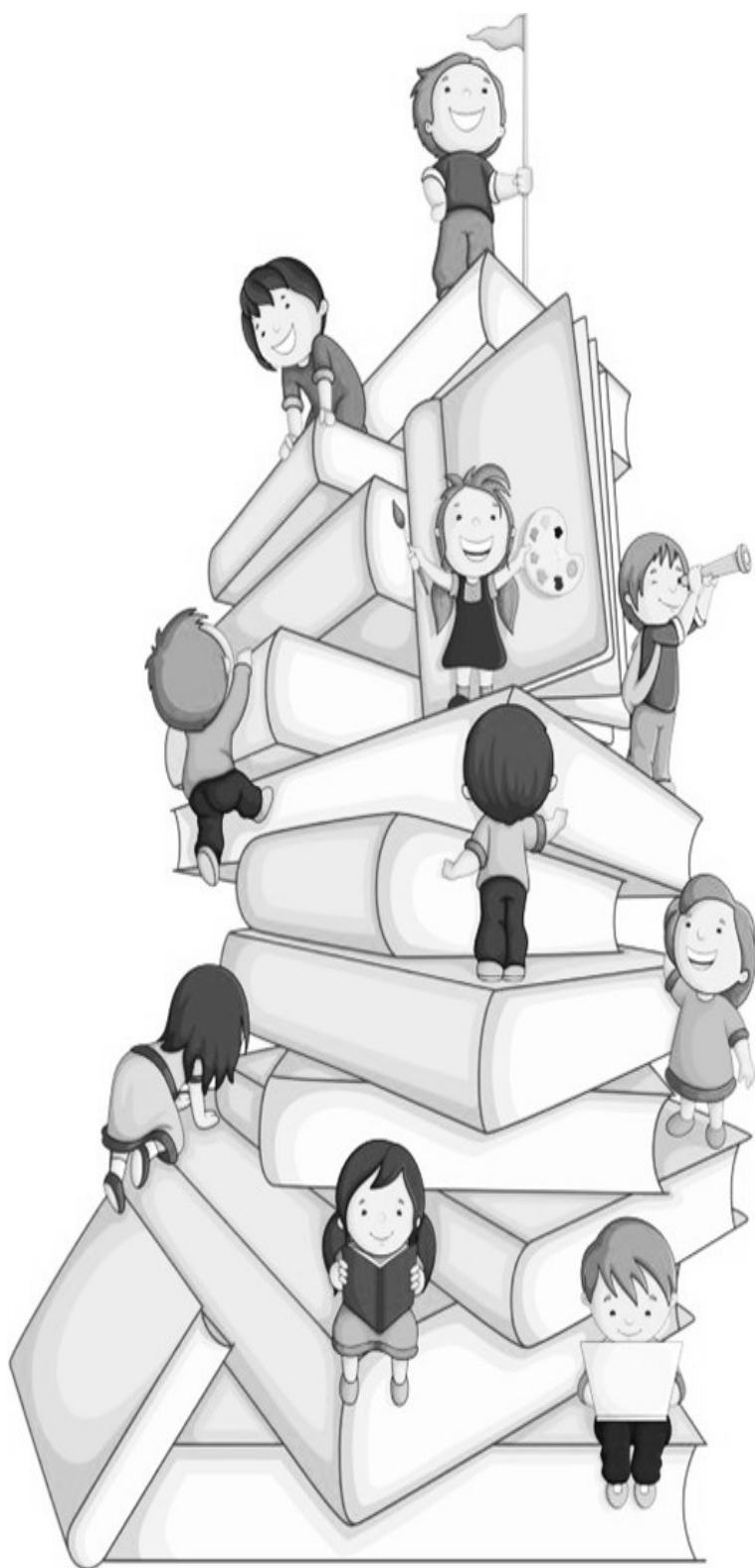
La fantasía y la imaginación son aspectos intrínsecos de la niñez que deberían ser estimulados constantemente en los hogares y en los centros educativos. Como investigadoras al ejecutar los juegos teatrales en la UEP, uno de los resultados más importantes que tenemos es la reacción “pura” y espontánea por parte de los niños.

La educación en la escuela ha ido cambiando con el paso de las generaciones, el avance tecnológico y sus efectos sobre los niños y adolescentes, por ello estudiar a la filósofa y profesora hindú, Gayatri Spivak autora de *La educación estética en la era de la globalización* (2012), análisis y propuesta que lleva la vanguardia, en cuanto a educación del arte en las escuelas de esta generación, es sustancial.

Luego de investigar a los autores, los textos y revistas de mayor utilidad para el estudio, además de las líneas de investigación de la Facultad de Artes y el perfil profesional de la carrera de Artes Escénicas, nos planteamos la siguiente interrogante: ¿Cómo aplicar algunos elementos del método stanislavskiano -la imaginación y la atención- para la creación de juegos teatrales, para niños de 10 años de la escuela rural azuaya? Para contestar la pregunta, debimos estudiar primero los elementos planteados del método stanislavskiano y posteriormente ponerlos en ejecución con los niños y fue ahí donde verdaderamente el estudio empezó.

1

Teatro y Educación





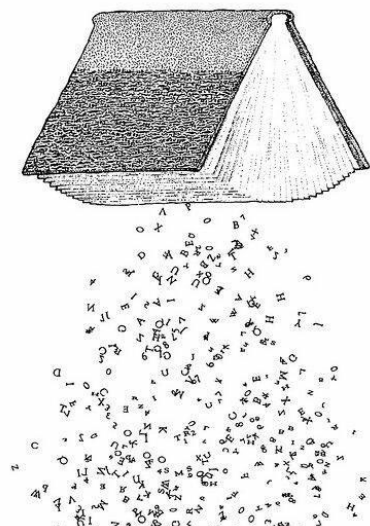
1.1 ¿Por qué enseñar teatro en la escuela?

“Pues el ser humano desde su nacimiento crece y se desarrolla dentro del contexto de mediaciones sociales; el alumno construye su aprendizaje para desarrollarse a nivel personal y social.” (Durán Palacios, 2014) La escuela es la segunda fuente directa de conocimiento donde aprendemos matemáticas, ciencias naturales, etc. Pero no siempre estos saberes aseguran un desarrollo personal y social.

Saber cómo el teatro amplía la posibilidad de generar en la escuela otra forma de aprendizaje orientado al desarrollo cognitivo a través del cuerpo. El aprendizaje del teatro en los niños es sustancial para que las capacidades intelectuales, de motricidad, imaginación y atención se potencien.

El entorno de cada niño y niña es el factor que determina las directrices del juego para su aplicación en el lugar de investigación. El grupo de personas para esta investigación proviene de diferentes entornos, a pesar de vivir en la misma parroquia, por lo que no se puede ser indiferente a las particularidades de cada individuo. “El actor es una persona que reclama el derecho a descubrirse a sí mismo, para experimentar y expresar todo lo que es humano.” (Brancoi, 2014).

En Latinoamérica, existen publicaciones sobre la enseñanza teatral en la escuela como el modelo de Nora Elichiry y Mariela Regatky, investigadoras argentinas, que desde hace más de una década, estudian la relación y repercusión del área cognitiva con el teatro, reflexionando sobre el valor del arte en la escuela, “La educación artística fomenta algunas potencialidades que inciden en el aprendizaje de los contenidos académicos, (...), y la inventiva.” (Elichiry, 2010).





A su vez, la profesora de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), Carolina Merchán Price, ratifica lo indispensable que se vuelve el teatro en el aprendizaje escolar, “La relación entre la enseñanza del teatro en la escuela y los procesos de aprendizaje y desarrollo de los niños constituye un campo de investigación central en la educación artística.” (Merchán Price, 2008).

La labor de estas pensadoras sustenta nuestra idea de que la enseñanza de cualquier actividad artística permite una experiencia estética a la cual el acceso debería ser universal

1.2 El arte y la educación hoy

1.2.1 Gayatri Spivak: Reflexiones

Gayatri Spivak nació en Calcuta, el 24 de febrero de 1942. Es profesora de la Fundación Avalon en Humanidades en la Universidad de Columbia en los Estados Unidos. Teórica marxista y feminista, que contribuyó a instituir el concepto de deconstrucción. Además promueve una escuela en la India para que maestros rurales se entrenen. Ella complementa nuestra motivación y pertinencia al adentrarnos en el campo educativo con niños del área rural. “En esa época, entonces, de una globalización vertiginosa que toma velocidad, yo le propuse al planeta sobrescribir el mundo. La globalización se consigue mediante la imposición de un mismo sistema de intercambio de todo el mundo.” (Spivak, 2012).

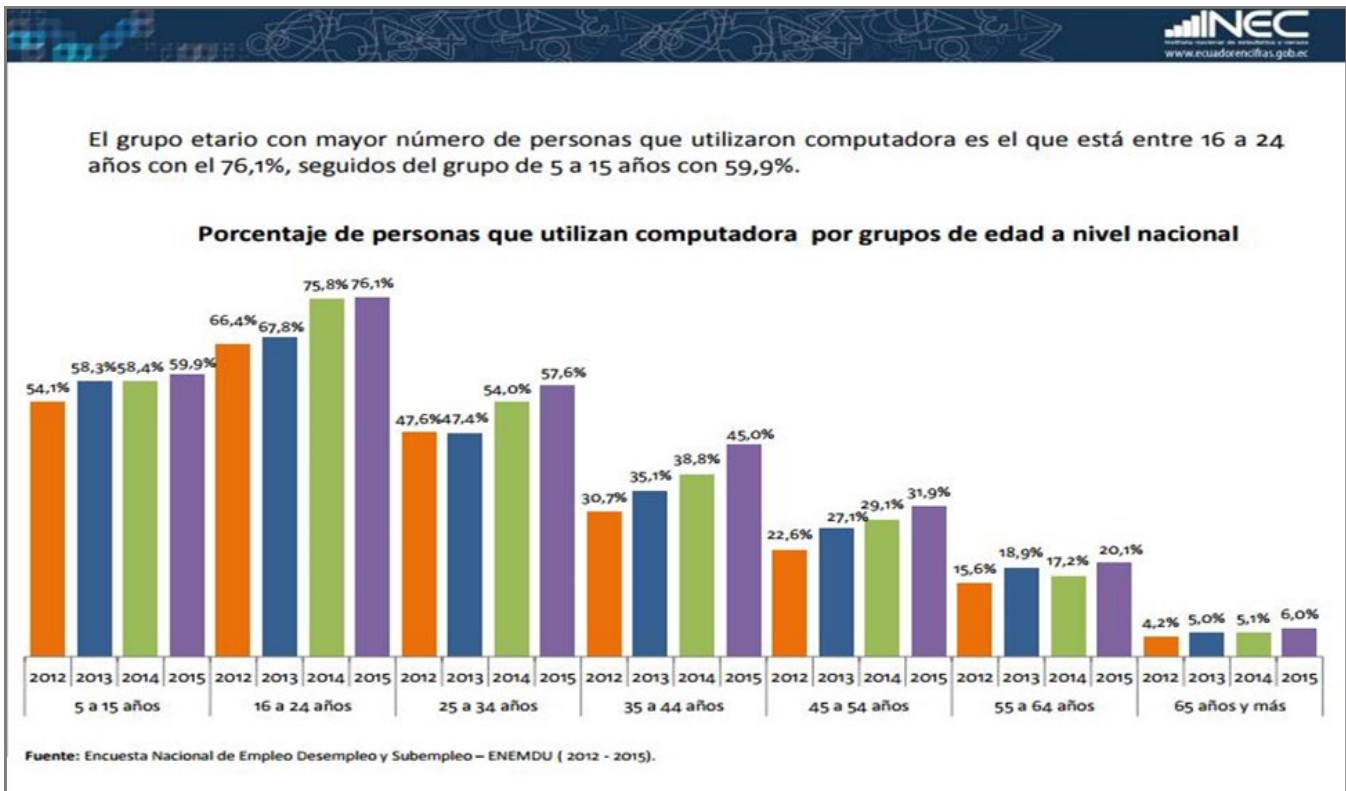
La velocidad con la que la tecnología avanza diariamente es inmedible e imparable; todo lo que se puede imaginar se encuentra en una página web. El internet se ha convertido en el sistema de intercambio mundial de información del que habla Spivak, con el que la globalización se erige.

En la era de la globalización tecnológica las pantallas influyen en la creatividad de los niños en el mundo y, por ende, a los alumnos de la UEP. Spivak afirma que: “La refundación de la historia involucra una renegociación con las estructuras que se han producido en el individuo como agente de la historia”. (Spivak, 2012). Podemos decir que los niños de Paccha tienen facilidad para acceder a la Internet y por esta razón están invadidos de la moda de hoy, en música, ropa etc.

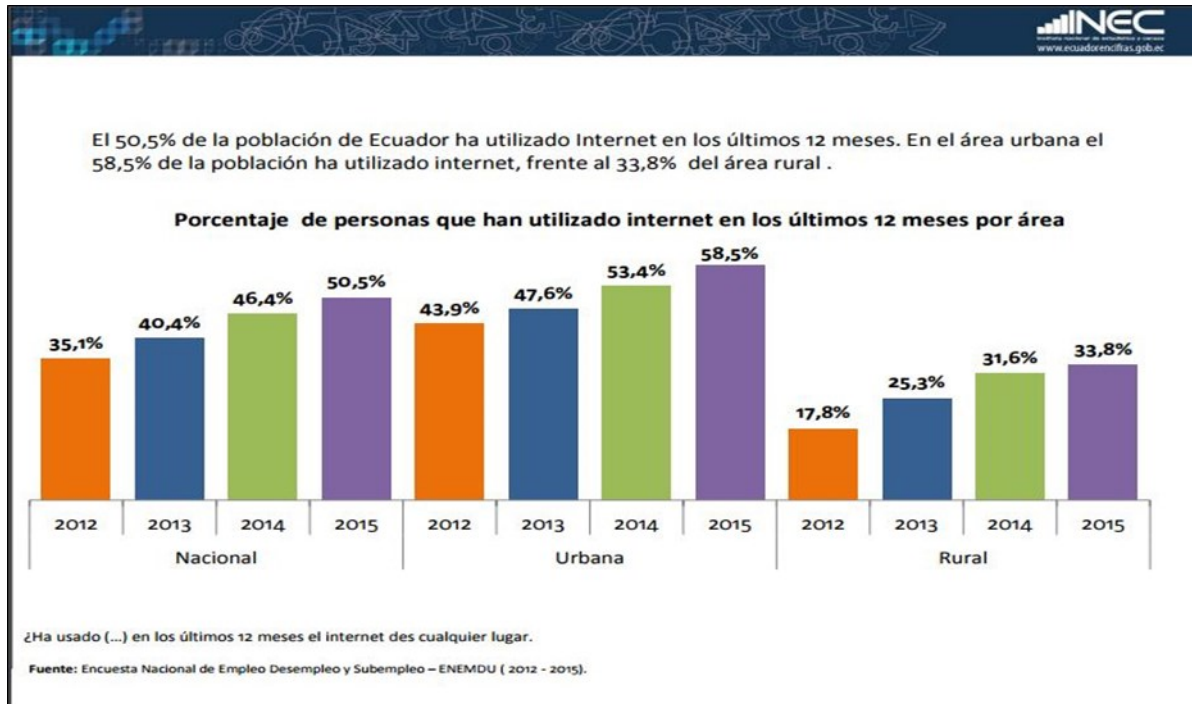
Para el trabajo en la escuela tuvimos que renegociar con ellos, no negando sus gustos e inclinaciones pero si abriendo campo a una forma de investigar donde la fuente no es internet sino más bien, el niño y la niña en su esencia.

1.2.2 La globalización en el Ecuador

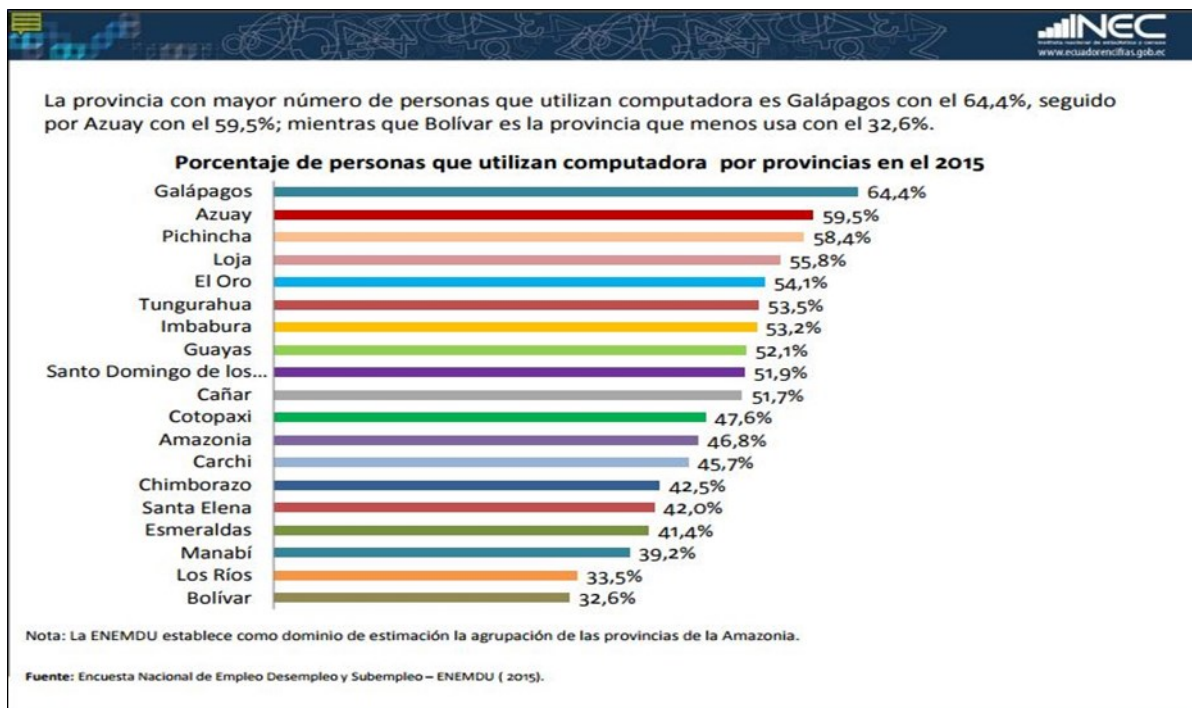
Según la Encuesta Nacional de Empleo Desempleo y Subempleo – ENEMDU (2012 - 2015), en 2015 el porcentaje de los niños entre 5 y 15 años que utilizan computadoras a nivel nacional es del **59,9%**.



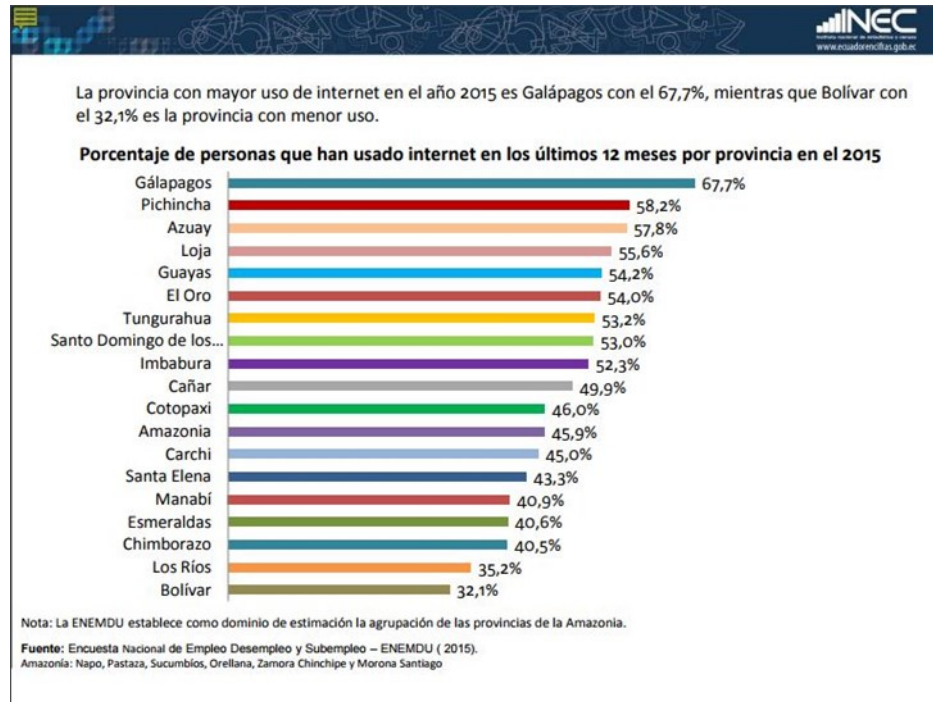
En el uso de Internet sólo en área rural la cifra asciende al **33,8%**.



Azuay con un **59,5%** es la segunda provincia con el porcentaje más alto en uso de computadores.



En el uso de Internet desciende al tercer lugar con el **57,8%**.



Fundamentadas en estas cifras, podemos decir que a ninguno de los niños de la provincia les es desconocida una imagen digital o la existencia de un aparato electrónico. Los niños que nacieron desde el año 2000 hasta hoy, nacieron en la era digital o en la globalización tecnológica; en el mundo, hoy, se camina a la velocidad de la globalización. Los niños de la UEP son de esta era, por esto fue necesario generar un espacio para hablar sobre internet y la variedad de fuentes de información que hay en la red y que éstas no siempre tienen un contenido formativo o instructivo para su beneficio. “Uno de los aspectos más relevantes de este aprendizaje es saber adaptar nuestro comportamiento para el contexto público, fuertemente regulado y menos receptivo a la expresión individual de emociones y sensaciones extremas.” (Branco, 2014).

Como investigadoras debemos entender que dentro de cada grupo existen individuos con características propias, a pesar de la similitud de gustos y preferencias, aun así debemos tener en cuenta la singularidad de cada uno al ejecutar los juegos teatrales, sabiendo que la globalización ha modelado una forma de comportamiento que, de alguna manera, limita la libre expresión de lo que siente el individuo.

Necesitamos comprender la rapidez con la que la era tecnológica avanza, para entender cómo nuestra presencia y la del teatro, puede afectar esta forma automática y globalizada de conocer algo, si es que el trabajo con ellos tiene un carácter político es el de devolver al niño de esta era su capacidad de inventar y pensar por sí mismo es decir su idea de sujeto.



1.3 Centro y periferia

El medio en el que estos niños se desarrollan es distinto al de los niños del área urbana de Cuenca, sus oportunidades de acceso al arte son limitadas, factores como: el horario de transporte urbano para esta zona, la residencia a las afueras del perímetro urbano y la falta de difusión del arte en el sector rural.

Por otro lado, los gestores culturales en Cuenca prefieren presentar sus obras en los espacios situados en el centro de la ciudad, ya que como afirma Bolívar Ávila, director del *Sono Centro Cultural*, en una entrevista con Jacqueline Beltrán del diario El Comercio:

“Son fáciles de acceder y usarlas cuesta menos que los teatros convencionales (...) Esa es una de las razones por las que estos lugares se convirtieron en los preferidos de los gestores culturales. En salas como la *Alfonso Carrasco*, *Vinicio Jáuregui*, *Sono*, y *El Prohibido Centro Cultural*.” (Beltrán, 2015).

En nuestra pequeña experiencia dentro del hacer cultural cuencano y de acuerdo a lo visto en este medio, podemos pensar que la creación artística local e internacional aún está mayoritariamente entre y para las élites, investigadores, científicos, pensadores, eruditos, autores de grandes obras, descubrimientos científicos o tecnológicos, por lo que lamentamos que la creación aún es limitada en el sector rural.

Vigotsky menciona las palabras de un sabio ruso que comparaba la manifestación de la electricidad en la cegadora chispa de un rayo con la lamparilla de una linterna de bolsillo. En ambos casos, la electricidad se manifiesta; así mismo la creación de un genio con la de un sencillo hombre campesino, para los dos casos existirá creación de acuerdo a sus necesidades (Vigotsky, 1934).

1.4 ¿Con quién, cómo, y para qué?

Las cuatro etapas de la teoría cognitiva de Piaget

Apoyadas en las aseveraciones de un grupo de investigadoras norteamericanas que estudian la teoría cognitiva de Jean Piaget, en su texto *Desarrollo Humano* (1978) ellas detallan el comportamiento de los niños en las cuatro etapas de Piaget.



Las investigadoras, Diane E. Papalia, Sally Wendkos Olds y Ruth Duskin Feldman, escritoras del texto ya mencionado anteriormente, sintetizan los conceptos de Piaget, los cuales resumimos y presentamos a continuación:

Etapas Sensorio-motriz:

Durante esta etapa (que abarca del nacimiento a aproximadamente los dos años), los infantes aprenden sobre ellos mismos y su mundo a través de sus actividades sensoriales y motrices en desarrollo. (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2010)

Etapas Pre operacional:

Se extiende más o menos de los dos a los siete años, se caracteriza por la generalización del pensamiento simbólico, o capacidad representacional, que surgió durante *la Etapa sensoriomotora*. (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2010)

Etapas de las Operaciones Concretas

En la etapa comprendida entre los 7 y 11 años denominada *Etapa de las operaciones concretas* a la cual pertenecen los niños de los sextos años de educación básica de la UEP con quienes trabajaremos.

“De acuerdo con Piaget, más o menos a los 7 años los niños entran a la etapa de las operaciones concretas en las que pueden realizar operaciones mentales, como el razonamiento, para resolver problemas concretos (reales). Los niños piensan de manera lógica porque ya son capaces de considerar múltiples aspectos de una situación. Sin embargo, su pensamiento todavía está limitado a las situaciones reales del aquí y ahora” (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2010)

Etapas de las operaciones formales

Los adolescentes entran en lo que Piaget denominó el nivel más alto del desarrollo cognoscitivo –las operaciones formales– cuando perfeccionan la capacidad de pensamiento abstracto. Esta capacidad, por lo regular alrededor de los once años, les proporciona una forma nueva y más flexible de manipular la información. Ya no están restringidos al aquí y al ahora, sino que pueden entender el tiempo histórico y el espacio extraterrestre. (Papalia, Wendkos Olds, & Duskin Feldman, 2010)

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



1.4.2 ¿Con Quién?

En la ciudad de Cuenca, provincia del Azuay, en la presente fecha, año 2016, el número de escuelas de educación básica que imparten la asignatura de Teatro es mínimo y el acceso a una escuela particular de arte es limitado por su costo mensual; si pensamos que las escuelas fiscales en el área urbana no tienen asignaturas relacionadas al teatro o la danza, en el área rural indudablemente las posibilidades de una enseñanza en estas áreas se reducen a cero.

Nosotras hemos decidido trabajar llevando el arte teatral a las aulas de los sextos años de educación básica de la Unidad Educativa Paccha. La parroquia del mismo nombre donde se sitúa la escuela, está ubicada a 11 Km de Cuenca al noroeste de la ciudad, en el distrito 01D01 “Cuenca Norte”, con una población de 6467 habitantes, representando el 1,28% del total cantonal, con una estimación de 7428 habitantes para el 2015 (INEC, 2010).

1.4.3 ¿Cómo?

Para este estudio nos hemos planteado el siguiente objetivo principal: Aplicar los elementos del método stanislavskiano -la imaginación y la atención- para la creación de juegos teatrales para niños de entre 10 y 11 años de la escuela rural azuaya. Por lo que nosotras

Gina Patricia Agudelo Olarte, actriz y maestra de artes escénicas, dirige el proyecto piloto experimental del centro interactuante para las artes CIPA, del Ministerio de Cultura colombiano; su trabajo está ligado con la educación no formal en el área de artes escénicas a nivel local y nacional, dirigido a niños, niñas y jóvenes.

En nuestra investigación es de gran valor su libro *Juegos Teatrales: Sensibilización, improvisación, construcción, de personajes y técnicas de actuación* (2006), porque esta obra genera un modelo pedagógico que vincula desde las diferentes aéreas artísticas a la población en variados estados de vulnerabilidad y a los diferentes actores culturales para generar a partir del reconocimiento de la memoria colectiva y las capacidades expresivas, procesos de impacto socio cultural para la comunidad y nuevas alternativas de vida, para los actores culturales. En su investigación ella se basa en su experiencia con las técnicas de actuación como La comedia Dell arte, Stanislavski, Michael Chejov y la técnica del círculo neutro, además construcción de la técnica de muñecos de sombras chinas.



1.4.4 ¿Para qué?

Para la ejecución del estudio, que en primera instancia es cercano al arte, debimos necesariamente acercarnos a otras áreas del conocimiento como la psicología; las investigaciones de Andreia Anna Amaral Porto y la Prof. Dr. Roberta Kafrouni revelan cómo la enseñanza del teatro repercute en el desarrollo psicológico infantil; al final de su proyecto se observa que las categorías antes mencionadas están presentes en las actividades teatrales ofreciendo subsidios que permiten y estimulan el desarrollo psicológico del sujeto, estos pueden ser entendidos como un mediador en el proceso de constitución humana (Amaral & Kafrouni, 2013).

La psicología cognitiva nos sirve para rescatar ciertos aspectos psíquicos relacionados con la percepción, la inteligencia, la capacidad de aprender, recordar, resolver problemas e incluso la capacidad de sentir, como define Juan Ignacio Pozo en su libro *Teorías Cognitivas del Aprendizaje*.

Esta investigación tuvo como uno de sus objetivos generar un documento con los juegos teatrales propuestos en la UEP, con el fin de contribuir a la documentación sobre teatro y educación en el Ecuador; según las bases digitales de *SCImago Journal and Country Rank* y *Scielo* no existen publicaciones sobre educación teatral en nuestro país, Ecuador. Mediante este estudio se logró generar el primer documento de juegos teatrales experimentados en las aulas de una escuela rural de Cuenca.



2

El método stanislavskiano aplicado a la escuela rural





2.1 Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski (1863-1908), actor, director y teórico ruso, buscaba un teatro en el que la ejecución de las acciones sean similares a la forma en las que son realizadas por personas comunes, quería distanciarse de las formas conocidas de hacer teatro, como en el clasismo o el romanticismo; por lo tanto, él propone generar una nueva forma de interpretación actoral que le permitiese trabajar con el actor desde lo exterior hacia lo interior, desde la observación de algo fuera de ellos, por ejemplo: la calle, en abstracción hacia sí mismos.

Su sistema está basado en una serie de principios; entre ellos el de Actor creativo; Stanislavski pensaba que el actor debía estar comprometido con la obra, incluso fuera de la sala de ensayos, su participación debía ser activa, y, sobre todo, comprender que el teatro es una labor en colectivo; aquí la discusión o el trabajo de mesa era indispensable; el actor tenía que leer la obra, analizarla, meditar sobre su personaje para que el trabajo director-actor se simplifique.

El principio de *Circunstancias Dadas* es la contextualización que se le puede entregar a un actor para que el mismo pueda crear su personaje; interiorizar la época, forma de vida, costumbres, forma de relación social, vestimenta etc. de tal modo que se pueda visualizar al personaje.

El Superobjetivo es la fuerza máxima que impulsa al personaje a llevar a cabo todas sus acciones; es la sumatoria de todos los objetivos pequeños que realiza en cada escena. Ensayos sobre el texto dramático permiten que los actores digan sus textos de forma libre, utilizando sus palabras pero las ideas del dramaturgo para que cuando volvieran al texto pudieran memorizarlo, después de reflexionarlos, para así comprenderlo en verdad, y evitar que se dé una memorización muerta y sin sentido. (Maestro, 2012)

En el Subtexto, el actor construye internamente su visión desde el personaje, su comportamiento para entrar en escena. (Maestro, 2012)

En el principio de Imaginación, el actor puede generar una secuencia de imágenes mentales a las que recurrir en caso de que su interpretación decaiga, estas provienen del interior del actor e intentan que estas se vuelvan también parte del interior del personaje, estas imágenes deben incluso atravesar mis ojos y perpetrar en el espectador para que él vea lo que yo. (Maestro, 2012)

En la Interpretación actoral, Stanislavski considera que no es posible la separación de lo psíquico con el cuerpo, por el contrario, lo primero es el punto de partida para lo segundo, como un actor camina, se mueve



o gesticula es el resultado del subtexto, de la meditación del actor sobre sí mismo y su personaje; por lo otro, la vivencia en escena debe ser genuina, evitando generar expectativas, o circunstancias superfluas que no son experimentadas por el actor en tiempo real, se puede el actor valer del principio de Memoria emotiva, utilizando su imaginación al igual que su secuencia de imágenes mentales que le ayudarán a vivir de nuevo experiencias. (Maestro, 2012)

2.2 Imaginación

“La actividad en la imaginación es de importancia; la acción interior debe preceder a la exterior.” (Stanislavski, 1954, pág. 65). Los recuerdos de situaciones vividas por cada niño cumplen un papel importante en la ejecución de los varios juegos propuestos; pero aún más importante que esto, es imaginar a partir de alguna de esas experiencias. Imaginar que somos un animal o un objeto que se encuentra en una situación determinada, es decir accionar interiormente, en el teatro stanislavskiano, desemboca en una acción exterior.

Nuestra investigación presente aplica el método de enseñanza teatral de Konstantin Stanislavski en la UEP. El sistema Stanislavski de enseñanza teatral ha sido un método cercano a nosotros, pues, los elementos del método -imaginación y atención- luego de estudiados creemos que son más afines a los niños por la edad en la que se encuentran.

Jugar en el teatro es existir en una situación ficticia vivida de tal manera que uno pueda reaccionar corporalmente y, por sobre todo, que pueda extraer del juego material compositivo.

Stanislavski en su libro *Un actor se prepara* sostiene que las circunstancias imaginarias deben regarse por todos nuestros cinco sentidos de tal manera que la situación imaginaria en la que el actor se halla, sea capaz de ser sentida, olida, vista, saboreada y oída.

El método stanislavskiano no se vale de la razón para explicar lo que hacemos, el cuerpo y la mente deben estar en constante comunicación. La acción física da un mejor resultado en los juegos teatrales.

“Por otra parte acercase a la imaginación pura, consciente y razonada produce a menudo un reflejo descarnado y falso de la vida. Eso no sirve en el teatro. Nuestro arte exige que la naturaleza total del actor tome parte activa, de modo que se dé toda, en cuerpo y alma a su papel. Debe sentir el desafío a la acción, tanto física como intelectualmente, porque la imaginación que no posee sustancia ni cuerpo puede afectar reflexivamente nuestra naturaleza física y hacer actuar, esta facultad es de gran importancia para nuestra técnica emotiva” (Stanislavski, 1954 pág. 77).



Racionalizar lo que se hace es bueno y necesario en una lógica matemática, pero esto no debe controlar lo que hacemos en el teatro. Los juegos teatrales propuestos se encaminan a la imaginación, pero para su éxito necesitamos construir premisas de dirección que sean claras y precisas.

“Toda invención que imagine el actor debe ser plenamente elaborada y sólidamente construida sobre la base de los hechos. Debe ser capaz de contestar todas las preguntas (dónde, cuando, por qué y cómo) que se hace así mismo cuando impulsa a sus facultades inventivas a producir una descripción más definida de una existencia ficticia”. (Stanislavski, 1954, pág.76).

La imaginación puede ser confundida con la ficción, o fantasía. Los elementos que se utilizan en la ejecución de juegos teatrales debieron ser claros y específicos en la memoria del intérprete. “A veces no necesitará hacer todo ese esfuerzo consciente e intelectual. Su imaginación puede trabajar intuitivamente. Pero han visto por ustedes mismos que no se puede confiar en ella. Imaginar “en general”, sin un tema bien definido y bien fundado es una ocupación estéril.” (Stanislavski, 1954, pág.76).

2.3 Atención

La atención es para Stanislavski la verdadera acción, es decir no hacer como si, sino hacer. Mirar o caminar no debe fingirse, el actor que está atento vive. Lo que los niños hagan mientras juegan no debe ser forzado por nosotros ni por ellos sino que cada reacción debe venir de una acción; nuestras indicaciones alejan a los niños de la imitación. En su idea de mimesis Aristóteles, sitúa la verosimilitud del actor por sobre la fidelidad a un modelo exterior. (Olivares, 2005, pág. 84)

Si en una clase, nosotras le pedimos a un niño que observe un lápiz, que juegue con él, que preste atención a cómo se mueve sobre una superficie, como cae si es lanzado o si rueda sobre el pupitre y que lo haga con tal atención que luego pueda jugar a ser uno.

Al final nos es de más valor su reacción física espontánea, por la idea que él o ella mismo tiene de este objeto. “El ojo del actor que mira y ve un objeto, atrae la atención del espectador y por lo mismo le indica lo que éste debe ver. Recíprocamente una mirada distraída deja que la atención del espectador vague por el escenario” (Stanislavski, 1954, pág. 84)

Stanislavski sostiene que el teatro es un lugar donde todo debe replantearse. Las acciones cotidianas que aparentan ser intrascendentes; requieren entenderse desde su origen, desde una óptica que sólo en el teatro se puede concebir. “Recuerden esto: todos nuestros actos, aun los más simples, tan familiares en nuestra vida diaria, se vuelven forzados cuando aparecemos detrás de las candilejas, frente a un público numeroso” (Stanislavski, 1954, pág. 84).

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



Nuestra investigación no apunta a reestructurar la forma cotidiana del comportamiento en los niños bajo la mirada del teatro. Pero es necesario entender que el trabajo del teatro stanislavskiano en la atención se entiende bajo la premisa de reaprender desde nuestras más sencillas acciones. “Por eso es necesario que nos corriamos nosotros mismo y aprendamos de nuevo a caminar, movernos, sentarnos o acostarnos. Es esencial reeducarnos para mirar y ver en el escenario, para escuchar y oír” (Stanislavski, 1954, pág. 84).

La atención en Stanislavski se relaciona íntimamente con la coherencia en el actuar. El autor sostiene que el actor debe corregirse a sí mismo, es decir, debe preocuparse por mínimos detalles que lo conduzcan a una verdadera acción. Otra cosa es actuar. Los juegos para los niños se han pensado tomando en cuenta que debemos proyectarnos a no generar ni las más mínimas intenciones de “actuar” en ellos, sino más bien a “hacer” o “accionar”. “-Estar atento y parecer estarlo son dos cosas muy diferentes-” (Stanislavski, 1954, pág. 84).

Para Stanislavski la atención exterior consiste en la concentración total de la mirada sobre un objeto material. “Lo que llamamos atención exterior,..., vale decir referente a los objetos materiales que se encuentran fuera de nosotros” (Stanislavski, 1954, pág. 93). Cuando ha sido visto con la atención que Stanislavski precisa, se puede describir su forma y textura sin tomarlo directamente y luego hacer uso de este como un objeto de pertenencia propia.

La atención interior es un elemento dentro de la atención stanislavskiana que se relaciona con la imaginación, por lo que en el proceso de creación de los juegos nos centramos con mayor ahínco en la atención interior.

Stanislavski en el capítulo *Atención*, de su libro *Un actor se prepara* (1936) regresa a la imaginación, vemos que para él este elemento proviene de lugares o circunstancias posibles en nuestro medio. “Lo que se entiende por atención interior, que se concentre en cosas que vemos, oímos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias” (Stanislavski, 1954, pág. 93).



2.4 El juego

Al momento de la creación de juegos teatrales como los que proponemos son importantes estas aclaraciones: la imaginación por un lado crea momentos que tienen que ver con el quehacer del individuo y la fantasía revela creaciones totalmente inexistentes en la vida de este individuo.

Gina Agudelo Olarte, actriz y maestra en artes escénicas, argumenta el valor del juego y cada tipo de juego.

“(…), los juegos de sensibilización (…) desarrollan la orientación en el espacio, la velocidad de reacción, el control de la reacción, la coordinación o disociación del movimiento, etc.; otros juegos liberan la imaginación o ayudan a adquirir y desarrollar aptitudes rítmicas y musicales; otros afinan la utilización o animación de objetos reales o imaginarios”. (Agudelo Olarte, 2011, pág.14).



El método vigotskiano aplicado a la pedagogía teatral



3.1 Lev Vygotsky

Lev Semenovich Vygotsky (1896 - 1934) actor, productor, director de teatro y crítico bielorruso y por sobre todo predecesor del constructivismo social. Se relacionó profundamente desde su juventud con el teatro y el arte escénico. Vygotsky murió muy joven, pero su legado literario lo ha convertido en uno de los más importantes teóricos y pensadores de la historia del arte y la psicología.

Sus contribuciones al teatro son tan trascendentales que sus escritos son aún referentes para la actividad escénica en la actualidad; varios ensayos, artículos y libros se han escrito torno a sus investigaciones; uno de ellos es el artículo *Vygotsky y el teatro: descubrimientos, relaciones laborales y revelaciones*, para la revista brasileña *Psicología en estudio* de autoría de Edlucia Robelia Oliveira de Barros (Universidad Abierta de Brasil), Robson Correa de Camargo (Universidad Federal de Goiás); Michel Mauch Rosa (Universidad Federal de Goiás).

Dicen los autores: “Creemos que Vygotsky fue un pensador cuyas obras merecen ser estudiados por los investigadores en el campo teatral, debido a la profundidad de sus contribuciones.” (Barros, Camargo, & Rosa, 2011, nuestra traducción) Texto en el cual nos basaremos para hablar de Vygotsky y su ineludible relación con el teatro.

Vygotsky consideraba que en su contexto el valor de la experiencia artística no era reconocido en la educación; los autores del artículo explican que esta situación no es diferente a la actual; que la educación y la sociedad entiende al arte como un instrumento para comprender los contenidos de otras ramas, de forma que los educandos potencialicen sus capacidades para desplegarlas en otros campos o una forma de entretenimiento, pero jamás entendida como un área de conocimiento que tiene sus propios objetivos, defendiendo que el arte no es un complemento de la vida. (Barros et al., 2011, nuestra traducción).

A medida que el estudio iba avanzando, hallamos que los trabajos de Vygotsky también se relacionaban con el análisis de las puestas en escena de varias obras clásicas y con el rol del arte en el desarrollo infantil, con el teatro y el trabajo de Stanislavski por lo que Vygotsky se ratificó para nosotros como un autor fundamental.

3.2 Constructivismo social vigotskiano

En la última década de su vida, entre varios de sus estudios y aportes a la psicología y a la educación, Vygotsky se interesó en las problemáticas de la enseñanza de su tiempo, afianzando su teoría del constructivismo social del cual se desprenden varios principios que explicaremos a continuación.



Durán Palacios manifiesta que, para Vigotsky el ser humano en su rol de estudiante debe construir su propio aprendizaje de manera creativa; procurando que el sujeto construya una identidad individual y no colectiva (Durán Palacios, 2014). Entendemos entonces, que el pilar del constructivismo social es en un principio, la construcción del individuo como tal.

“Para Vigotsky la operatividad de la conciencia siempre está determinada por la influencia del entorno, bajo la dualidad ambiente-cultura”. (Durán Palacios, 2014)

Deducimos que el constructivismo social vigotskiano, comprende que el individuo para desarrollarse como tal, estará siempre expuesto al entorno, el mismo que no representará una amenaza, sino el ambiente donde su conciencia opera.

A juicio de Durán Palacios, el alumno construye su aprendizaje con el fin de desenvolverse a nivel tanto personal como social, trabajando de manera positiva para la sociedad. El profesor debe ser quien ofrezca las experiencias y procedimientos pedagógicos que den lugar a un proceso positivo de aprendizaje social-individual (Durán Palacios, 2014)

La escuela ecuatoriana está orientada por procesos de aprendizaje mecanizados, en las que las acciones del maestro no dan lugar a que el niño aporte con sus ideas y reflexiones en calidad de individuo; el educando tiene la única labor de ser un receptor memorista y esquematizado de conceptos, por lo contrario: “Para Vigotsky, la instrucción escolar debe conducir al estudiante a hacerse consciente de sus conocimientos. Siendo conscientes de sus operaciones mentales el aprendiz puede idear y aplicar estrategias mucho más productivas en términos de conocimiento y acción.” (Durán Palacios, 2014).

Una vez entendida la construcción del sujeto como individuo, mediante la conciencia de sus conocimientos, el trabajo del maestro será vincular al alumno con el entorno sin que esto perjudique la estructura de sus funciones psíquicas con el fin de que estas evolucionen. “A su vez, este autor plantea que el despliegue y desarrollo de la función psíquica superior humana están estrechamente relacionados con el medio social, y afirma que la conciencia, entendida como estructura de funciones psíquicas, no es estática sino evolutiva.” (Durán Palacios, 2014)

En la UEP lo que buscamos fue que los niños expresaran sus opiniones, que cada reacción en el juego teatral fuera auténtica, espontánea sin presión alguna; para Vigotsky “el experimentador trata de obtener las tendencias del pensamiento del niño en su forma «pura», totalmente independientes del aprendizaje.” (Vigotsky, 1979, pág.6).



3.3 Vigotsky- Stanislavski

El campo de estudio central de este proyecto es la metodología teatral de Stanislavski; hemos hablado ya sobre sus dos elementos –imaginación y atención- pero nos centraremos por ahora en la imaginación, según Stanislavski. “La imaginación crea cosas que pueden ser o pueden suceder, mientras que la fantasía inventa cosas que no pueden existir, que no pudieron ser ni serán. Y, sin embargo, quien sabe, quizá puedan ser” (Stanislavski, 1954, pág. 62).

Así mismo Vigotsky señala que “Resulta así una dependencia doble y recíproca entre realidad y experiencia. Si en el primer caso la imaginación se apoya en la experiencia, en el segundo caso es la propia experiencia la que se apoya en la fantasía.” (Vigotsky, 1986). Encontrar similitudes entre ambos autores fue un hallazgo fortuito durante la lectura de sus textos, esto nos da la seguridad de que el elemento de la imaginación fue bien escogido y a su vez la elección de ambos autores.

Para ambos teóricos la experiencia es la base de la imaginación y la fantasía; si bien los niños de 9 a 11 años de la escuela rural, no tienen experiencias similares a las de un adulto, pero lo vivido hasta este momento por ellos es suficiente para la composición teatral, es decir las pequeñas secuencias de movimientos que crearon en el juego de las rondas, los saludos, presentaciones personales y las pequeñas historias creadas en grupo, no se hubiesen plasmado de no ser por la combinación de lo ya vivido con sus nuevas experiencias, entendiendo esto como la base de la creación.

“Llamamos tarea creadora a toda actividad humana generadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan únicamente en el ser humano.” (Vigotsky, 1986)

Utilizar los elementos del método de enseñanza teatral de Stanislavski, la imaginación y la atención, son una ayuda para que, a partir de estos, los participantes construyan formas de resolver el juego teatral que se proponga, sabiendo que el ser humano es capaz de crear actividades ante cualquier reflejo o situación que se presente.

Por otra parte los autores coinciden en la descripción de los elementos que estudiamos de Stanislavski, atención e imaginación.



“Lo que se entiende por atención interior, que se concentre en cosas que vemos, oímos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias” (Stanislavski, 1954, pág. 93)

Stanislavski regresa a la imaginación, vemos que para él este elemento proviene de lugares o circunstancias posibles en nuestro medio. Él sostiene que las circunstancias imaginarias deben regarse por todos nuestros cinco sentidos de tal manera que la situación imaginaria en la que el actor se halla, sea capaz de ser sentida, olida, vista, saboreada y oída.

La atención interior es un elemento dentro de la atención stanislavskiana que se relaciona con la imaginación por lo que en el proceso de creación de los juegos nos centraremos con mayor ahínco en la atención interior; para Vigotsky “el experimentador debe las tendencias del pensamiento del niño en su forma «pura».” (Vigotsky, 1979, pág.6)

4



Caminando entre gigantes



4.1 Estableciendo vínculos

4.1.1 Reseña de la Unidad Educativa de Paccha

El centro educativo que escogimos para la aplicación de los juegos teatrales fue la Unidad Educativa Paccha, ubicada en el centro de la parroquia del mismo nombre; a las afueras de la ciudad de Cuenca en la provincia del Azuay. La institución está regentada por el Ministerio de Educación e inmersa en la Coordinación Zonal N° 6, Distrito N°1.



En enero de 2013, dando cumplimiento con el Reglamento de la LOEI (Ley Orgánica de Educación Inicial) es designada como Unidad Educativa Paccha luego de la unificación del Jardín de infantes Nelson Pons, Escuela Manuel Coronel y el Colegio César Vázquez Astudillo.

Actualmente la UEP tiene cuatrocientos treinta alumnos y una planta docente de veinte profesores; La institución es dirigida por el Dr. Manuel Culcay como rector y el Dr. René Pauta como vicerrector.

4.1.2 Entrada al campo

El 20 de septiembre de 2016, fue nuestro primer día de actividades en la UEP. Previamente y según nuestro estudio de las etapas cognitivas de Piaget, los niños de los sextos años de educación básica fueron los elegidos para la aplicación de veinte juegos teatrales, los cuales fueron divididos en diez juegos para afinar la imaginación y diez juegos teatrales para potencializar la atención.

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



El estudio se realizó con los estudiantes del Sexto año de básica “A”, dirigido por la profesora Lcda. Jenny Ulloa y el Sexto año de básica “B”, dirigido por la profesora Lcda. Fabiola Llivichuzca; cada uno de los grupos cuenta con veintinueve estudiantes, con quienes compartimos quince sesiones los días martes con una duración de una hora con cada grupo, entre los meses de septiembre y diciembre de 2016.

Antes de la entrada al campo, habíamos hecho suposiciones de cómo sería el ambiente en la escuela, la reacción de los niños hacia los juegos, las diversas personalidades que podrían poseer los participantes e inclusive imaginarnos a nosotras mismas como reguladoras de los juegos.

Al llegar a la escuela, entre una de las actividades que realizamos, preguntamos a los niños si habían tenido un acercamiento de cualquier tipo al teatro, y la respuesta de los niños de ambos grupos fue negativa; esto corroboró con la motivación personal que nos movilizó durante este proyecto de alcanzar mediante los juegos teatrales un lugar que en la actualidad tienen un déficit de equipamiento cultural de un 8,93 (PDOT, 2016, pág. 439).

Además en las primeras semanas realizamos una encuesta a las maestras de los dos grupos, para diagnosticar el estado de ciertos factores que implican la relación que tienen los niños con actividades artísticas y el interés de la escuela en generar esta relación.

Con esta encuesta confirmamos, que los niños de la UEP no han tenido un vínculo con el teatro y que además, en la planificación del periodo lectivo no se marcan actividades que desplieguen la imaginación y la atención en los educandos, por lo que nuestra presencia puede de algún modo ayudar a que en la escuela se pueda implementar dentro del currículo un área de conocimiento que incluya: expresión corporal, música, danza, teatro, etc., en la que el niño se sienta capaz de realizar actividades que antes consideraba inaccesibles.

Así mismo con los juegos, nos dimos cuenta que no aplican de la misma manera para todos los niños, debido a que en un grupo de niños existen varios tipos de personalidades, algunos eran tímidos es decir introvertidos, en cambio otros niños de actitud extrovertida; por lo tanto las reacciones que obtuvimos fueron diferentes para ambos casos, indicador que enriquece el proceso porque descubrimos que el juego debía tener la capacidad de evolucionar y adaptarse a las singularidades de los participantes.



4.1.3 Las experiencias de los juegos teatrales

Los juegos teatrales que realizamos no solamente estuvieron dirigidos a potencializar, los elementos de Stanislavski, atención e imaginación, sino también se procuró que se desarrollaran aleatoriamente, aspectos afines como la agilidad física y mental, inteligencia espacial, ritmo y creatividad.

Una de las primeras evidencias que encontramos al aplicar el juego teatral propuesto y apoyado en el texto de Agudelo Olarte, fue que con el grupo “A” las directrices de varios de ellos necesitaban ser modificadas con el fin de que el juego sea mejor entendido y mejor ejecutado por el grupo “B”; entonces luego de la sesión con el primer grupo realizábamos anotaciones de los resultados y de posibles cambios en las directrices, esto provocó mejores resultados con el segundo grupo.

Una vez explicados cuales fueron los elementos que trabajamos con los juegos teatrales, y las primeras medidas que tomamos, expondremos a continuación lo suscitado en la práctica de cada juego.

Una vez hecho el estudio de campo pudimos evidenciar que no nuestras expectativas fueron superadas y las acciones que creímos suficientes en un principio no bastaron para participar con ellos de una enseñanza nueva en su entorno escolar. Cada niño nos sorprendió con su particularidad y su distinta forma de asimilar los contenidos, no siempre las respuestas por parte de ellos fueron las esperadas pero la práctica se enriquecía aún más con las reacciones negativas, porque nos permitía conocer nuestro error o nuestra omisión cuando estábamos jugando.

En el caso de los juegos teatrales, Fabiola Llivichuzca maestra del Sexto año “B” en la entrevista que se le realizó el último día de actividades manifiesta que los niños durante esta etapa experimentaron mejores prácticas dentro del aula.



4.2 Tabla de Análisis de Juegos Teatrales

Tabla 1

ANÁLISIS DE LOS JUEGOS TEATRALES						
Nº	JUEGO	ATENCIÓN	IMAGINACIÓN	FUNCIONA		
				SI	NO	EN PARTE
1	Mi nombre		X			X
2	Un telegrama	X		X		
3	Pelotita al aire	X				X
4	Un lugar inexplorado		X	X		
5	El espejo		X			X
6	Mi mejor amigo		X	X		
7	Mis pies hablan		X			X
8	El plato con agua	X		X		
9	El cuestionario		X	X		
10	Mi deporte favorito es...		X	X		
11	¿Me escuchas?	X		X		
12	Camarón cantante	X		X		
13	La ronda		X	X		
14	Circuito repetidor	X		X		
15	Arechiquichay Poin poin	X				X
16	Tía Jacinta		X			X
17	Del Lu	X		X		
18	Mi héroe Favorito		X	X		
19	La batalla del calentamiento	X		X		
20	El barco se hunde	X		X		



5

Conclusiones



El estudio de campo: “El método stanislavskiano en la escuela rural azuaya: reflexiones y aplicaciones”, realizado entre los meses de septiembre y diciembre en la parroquia Paccha, específicamente en la Unidad Educativa Paccha, nos permite esbozar las siguientes conclusiones:

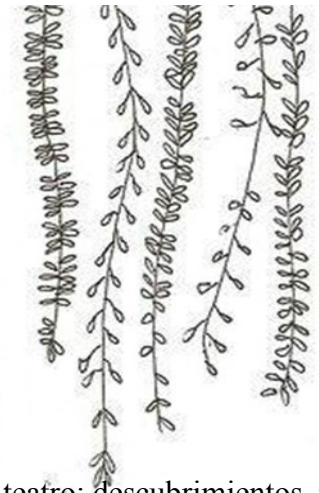
- El método teatral ruso de Stanislavski, es fácil de sintetizar, sus elementos están bien definidos, por lo tanto fue posible adaptarlo. Nosotras comprobamos que esta técnica funciona en un medio no profesional.
- El elemento del método stanislavskiano *imaginación*, desarrolla la capacidad de conjugar la realidad con lo imaginario. Para Stanislavski la imaginación debe tener sustancia y cuerpo.
- El segundo elemento estudiado de Stanislavski la *atención*, se refiere a la verdadera acción, no hacer como si, sino hacer. La mirada del actor es de suma importancia, esta dirige la atención del público a un lugar u objeto en el espacio.
- El constructivismo social vigotskiano, en este estudio, ayuda a comprender que la respuesta de los niños en el desarrollo del juego, no es colectiva, sino individual. Comprobamos que los resultados, no podían ser calificados como negativos o positivos, buenos o malos sino válidos y de provecho por la riqueza de su diversidad.
- La Unidad Educativa Paccha, cuenta con cuatrocientos treinta estudiantes y veinte docentes, que laboran en jornada matutina. Designada como Unidad Educativa Paccha desde enero de 2013.
- Los niños que están entre las edades de nueve a once años, pertenecen a una de las cuatro etapas de la teoría cognitiva de Piaget, la etapa de las operaciones concretas, donde los niños dejan a un lado el imaginario para centrarse en hechos cotidianos, reales; la razón predomina en la toma de decisiones; durante distintas sesiones de trabajo, buscaron la aprobación de sus compañeros y de nosotras como guías.
- Los juegos teatrales son una herramienta de fácil aplicación y adaptación, que ayuda al docente, al alumno y a quien lo practique, a mejorar aspectos comportamentales y de desarrollo personal, como el trabajo en equipo, la atención, la dicción, la creatividad, agilidad física y mental, entre otros.
- El método deductivo, permitió simplificar la técnica de enseñanza teatral de Stanislavski para un mejor entendimiento de sus elementos, lo que permitió desembocar en juegos teatrales, luego aplicados en niños de nueve a once años de edad.
- La UEP en su pensum académico no registra actividades o asignaturas relacionadas con el teatro.



- Los alumnos de los sextos años de educación básica “A” y “B”, suman un total de 58 estudiantes de los cuales el 13,79% son oriundos de otras provincias, como Pichincha y Esmeraldas; por lo tanto el trabajo fue más enriquecedor por la diversidad de culturas, que pudimos encontrar en nuestra estancia en la escuela.
- La educación estética, como propone Gayatri Spivak es importante para la formación de cada individuo; debemos comprender que el ser humano no solamente está regido por una lógica matemática, sino que en su desarrollo integro también está contemplado el cuerpo y todos los sentidos.
- La globalización, es el intercambio de información por un mismo medio, el cual se propaga por la red; la tecnología ha alcanzado lugares distantes como Paccha, donde los niños manejan dispositivos tecnológicos, que han sido de fácil acceso por lo que dominan su uso. Las consecuencias de la globalización son: no poder generar criterios propios y la imposición de un modelo a seguir, en el ámbito de la vestimenta, música y su comportamiento.
- No queremos decir que las matemáticas estén mal o la tecnología no deba propagarse, sino que la educación estética por su carácter sensible puede enseñar otros valores que la educación lógica matemática no, como el cooperativismo, el respeto por el cuerpo de mi compañero de clase, la amistad, etc. En este estudio no presentamos la educación estética como la solución a los problemas del medio social actual de la escuela, como son: el irrespeto a los demás, la irresponsabilidad, la impuntualidad y otros aspectos; pero si como una posible opción para que la mayoría de estos primeros y “pequeños” problemas sociales sean resueltos mediante una educación que se interese por el individuo.



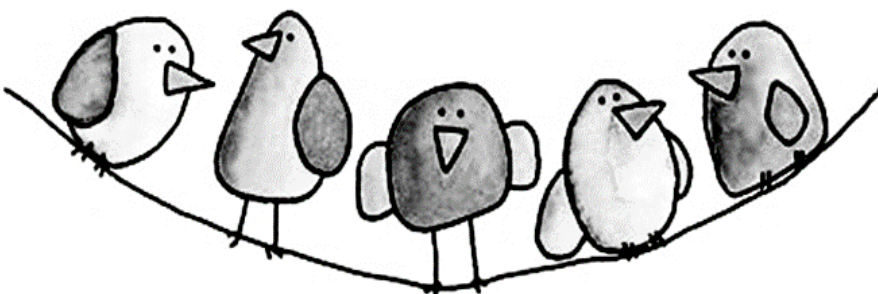
BIBLIOGRAFIA



- Barros, E. R. O. de, Camargo, R. C. de, & Rosa, M. M. (2011). Vygotsky y el teatro: descubrimientos, relaciones laborales y revelaciones. *Psicología En Estudio*, 16(2), 229–240. Retrieved from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722011000200006&lang=pt
- Branco, A. (2014). Para uma ideia de pedagogia teatral: *Revista Portuguesa de Educação*, 27(1), 55–77. Retrieved from http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0871-91872014000100004&lang=pt
- Durán Palacios, P. (2014). Reflexiones en torno al valor pedagógico del constructivismo. *Ideas Y Valores*, 63(155), 171–190.
- Durán Palcios, P. (2014). Reflexiones en torno al valor pedagógico del constructivismo. *Ideas Y Valores*, 63(155), 171–190. Retrieved from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622014000200008&lang=pt
- Maestro, J. A. (2012). Principios del Sistema de Stanislavski. Retrieved January 1, 2015, from <http://artesesenicassantamarca.blogspot.com/2012/09/principios-del-sistema-de-stanislavski.html>
- Merchán Price, C. (2008). La gestión cultural de la educación artística. *Folios*, 28, 93–107. Retrieved from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702008000200008&lang=pt
- Olivares, E. (2005). *La cuestión del arte*. Avellaneda: Verlap S.A. Producciones Gráficas. Retrieved from <https://www.academia.edu/13753383/265910698-Oliveras-Elena-Estetica-La-Cuestion-Del-Arte-PDF>
- Papalia, D. E., Wendkos Olds, S., & Duskin Feldman, R. (2010). *Desarrollo Humano*. (S. A. de C. V. McGraw-Hill/Interamericana Editores, Ed.) (11th ed.). Mexico DF.
- Stanislavski, K. (1954). *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Editorial Psique.
- Vygotsky, L. S. (1934). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal. Retrieved from https://docs.google.com/document/d/1Hlyoi_LRHY6eL5eCIGLtpXjet1ljuc6IsJFKoRFxp1s/edit?pli=1#
- Vygotsky, L. S. (1979). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*. Editorial Grijalbo.



ANEXOS





ANEXO 1

Nómina de alumnos de la Unidad Educativa de Paccha con sus edades,

Lugar de domicilio y lugar de nacimiento

Nomina del 6 "A"

	Nombre	Edad	Domicilio	Lugar de nacimiento
1.	Valeria Guzhñay	10	Ucubamba	Cuenca
1.	Asdrúbal Gómez	9	Paccha	Cuenca
1.	Andrés Pérez	10	Ucubamba	Cuenca
1.	Angélica Villa	10	Ucubamba	Cuenca
1.	Anthony Gómez	10	Paccha	Cuenca
1.	Marcos Guapisaca	10	Paccha	Cuenca
1.	Justin Guzhñay	10	El Tejado	Cuenca
1.	Aldo Pauta	10	Paccha	Cuenca
1.	Ángeles Calle	9	Paccha	Gualaquiza
1.	Mercedes Uyaguari	11	Ucubamba	Cuenca
1.	Katherine Guzhñay	10	Paccha	Cuenca
1.	Luis Illescas	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Juan José Calle	10	Paccha	Cuenca
1.	Emerson Poma	10	Buena Esperanza	Cuenca
1.	Mateo Zumba	10	Aushangata	Cuenca
1.	José Brito	9	La dolorosa	Cuenca
1.	Catalina Criollo	10	Baguanchi	Cuenca
1.	Paola Lucero	11	Paccha	Cuenca
1.	Edison Clavijo	9	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Joseline Lala	10	Paccha	Cañar
1.	Oscar Cabrera	9	Baguanchi	Esmeraldas
1.	Ismael Lituma	9	Aushangata	Cuenca
1.	Paola Faicán	9	Rosario	Cuenca
1.	Mateo Guapisaca	10	El Progreso	Cuenca
1.	Belén Illescas	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Gabriela Velecela	10	Paccha	Cuenca
1.	Luis Criollo	10	Paccha	Cuenca
1.	Katherine Paguay	10	Guagualzhumi	Cuenca



Nomina del 6 “B”

	Nombre	Edad	Domicilio	Lugar de nacimiento
1.	Anthony Jara	9	Ucubamba	Cuenca
1.	Mateo Correa	10	Aushangata	Cuenca
1.	Geovanny Déleg	10	Baguanchi	Cuenca
1.	Deisy Zumba	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Neiser Quituisaca	10	Guagualzhumi	Machala
1.	Edwin Illescas	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Karla Vergara	10	Ucubamba	Cuenca
1.	Anahí Guamán	9	Paccha	Cuenca
1.	Javier Faican	10	Paccha	Cuenca
1.	Lenin Otavalo	10	Baguanchi	Cuenca
1.	Rommel Chuya	9	Paccha	Cuenca
1.	Margorie Zumba	9	Paccha	Cuenca
1.	Justin Criollo	10	Baguanchi	Cuenca
1.	Manuel Clavijo	9	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Jorge Delgado	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Vinicio Lata	10	Ucubamba	Manabí
1.	Dayanna Delgado	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Ariel Gómez	9	Paccha	Limón
1.	Samantha Yunga	10	Ucubamba	Cuenca
1.	Carlos Tucto	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Justin Bueno	10	La dolorosa	Cuenca
1.	Patricia Silva	9	Ricaurte	Cuenca
1.	Karen Machuca	10	Guagualzhumi	Cuenca
1.	Mayuri Heredia	9	La dolorosa	Quito
1.	Darwin Chávez	11	Ucubamba	Pucara
1.	Edisson Sagbay	10	Peñasol Alto	Cuenca
1.	Eddy Zhañay	11	Peñasol Bajo	Cuenca
1.	Angélica Calle	9	Paccha	Cuenca
1.	Josué Clavijo	9	Guagualzhumi	Cuenca



ANEXO 2

Entrevista a la maestra del sexto año de educación básica “B”

Lcda. Jenny Ulloa

¿Cuál es su nombre?

Mi nombre es Jenny Ulloa.

¿Qué grado dirige y cuantos niños tiene a su cargo?

Dirijo a 29 niños en el sexto año de educación básica del párelo “A”.

Los niños a los que dirige ¿han tenido algún tipo de acercamiento a actividades artísticas?

En lengua y literatura, los niños imitan cuentos y relatos.

¿Cree usted que el teatro es importante para la educación de los niños?

Si es importante porque con los ejercicios que se proponen en el teatro, el niño puede sacar sus emociones, lo que tal vez no pudo expresar en la vida cotidiana, con el teatro puede hacerlo.

¿Existió un cambio favorable en la actitud y participación de los niños al recibir juegos teatrales?

Como que los niños empiezan a tener un poco más de soltura y a querer participar


¿Está usted de acuerdo que el teatro forme parte del método de enseñanza de la escuela?

Sería una buena estrategia para aplicar también en las demás materias, la escuela debería implantarla como un proyecto en el que se pueda implantar no solo el teatro sino que también la música y la pintura.



ANEXO 3

Certificado de participación en la escuela

UEP	Unidad Educativa "Paccha" "Formando seres humanos en la diversidad para la vida"	
	Dirección Distrital CIDCI Cuenca Norte Circuito N.16 Paccha - Nulti	
CódigoAMIE:01H00721	Oficios Rectorado 2016 - 2017	

A QUIEN CORRESPONDA:

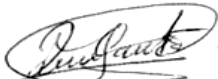
RENE PAUTA MATUTE, con c. i. 0102699287, Rector Encargado de la Unidad Educativa "Paccha", a petición verbal de parte interesada:

CERTIFICA:

Que, las señoritas: ANA SILVIA CAMPOVERDE MARTINEZ con ci. 0104460985 Y FABIOLA ELIZABETH ORELLANA VASQUEZ con c. i. 0105721575, prestaron servicios preprofesionales académicos en el área de Educación Cultural y Artística fortaleciendo la danza y el teatro en las Artes Escénicas, desde el 20 de septiembre hasta el 15 de diciembre, contribuyendo con cuatro horas pedagógicas semanales a los estudiantes de sexto año grupos "A" y "B"; su labor la cumplieron con responsabilidad, puntualidad y eficiencia, haciéndose merecedoras del aprecio y congratulaciones de todos quienes las conocemos. Hago votos para que su desempeño futuro sea exitoso y próspero.

Es todo cuanto puedo certificar en honor a la verdad, autorizando a las peticionarias hacer de este documento lo legal y conveniente

Paccha a 01 de febrero de 2017



René Pauta Matute
RECTOR ENCARGADO DE LA
UNIDAD EDUCATIVA "PACCHA"





ANEXO 4

Juegos Teatrales Objetivos e instrucciones



Juegos Teatrales Objetivos e instrucciones

1. EL JUEGO DE LOS NOMBRES

Objetivos:

- * Integración entre los participantes.
- * Aprender a crear con el cuerpo.
- * Preparar al cuerpo física y mentalmente para ejercicios próximos.
- * Dinámica de rompe-hielo.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15 min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

Cada participante debe indicar su nombre junto con un movimiento, en orden, de igual manera cada participante repetirá el nombre y el movimiento de los compañeros que hicieron su presentación anteriormente. Por ejemplo: (moviendo los brazos en círculos) mi nombre es Pedro, la siguiente persona indicara su nombre y movimiento seguido del movimiento y nombre de Pedro.

2. NOS HA LLEGADO UN TELEGRAMA

Objetivos:

- * Integrar a los participantes entre sí.
- * Desarrollar de la conciencia espacial.
- * Mejorar la agilidad física y mental
- * Atención.

**Número de Participantes:**

De 10 a 30

Duración:

10 min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

En círculo:

Guía: Ha llegado una carta

Participante: ¿Para quién?

Guía: Para todos los que tengan puestos zapatos blancos.

Todos los participantes que tengan puestos zapatos blancos deberán cambiarse de lugar en el círculo.

Guía: Ha llegado una carta

Participante: ¿Para quién?

Guía: Para todos los que tengan cabello largo.

Todos los participantes que tengan cabello largo deberán cambiarse de lugar en el círculo.

NOTA:

Se puede ir sumando otras características por ejemplo: para todos los que tengan gorra, guantes, pantalón jean, ojos cafés, aretes, etc.

El último participante que llegue al puesto, dirige el juego.

3. PELOTITA AL AIRE**Objetivos:**

- * Desarrollo de la conciencia espacial.
- * Agilidad.
- * Buena dicción y proyección de la voz.
- * Trabajo en equipo.
- * Atención.

**Número de Participantes:**

De 4 a 30

Materiales:

Balón

Tambor para marcar el ritmo, (opcional) se puede marcar el ritmo con palmadas.

Duración:

20 a 25 min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

Atravesando el espacio el guía deberá acelerar el ritmo, hasta que éste llegue a su punto máximo, en una escala del 1 al 10, donde 10 es lo más rápido y 1 es el ritmo más lento, casi imperceptible. Cuando el guía en orden del 1 al 10 haya llegado al punto máximo del ritmo, empezará por lanzar a uno de los participantes el balón, sin que el ritmo y la idea de atravesar el espacio decaigan, los participantes deberán contar en voz alta cada vez que reciban el balón en sus manos (por ejemplo 1, 2, 3,4,...).

Si la pelota cae al suelo, el conteo empieza nuevamente desde 0.

4. CREANDO CON MI CUERPO

Objetivos:

- * Desarrollo de la conciencia espacial.
- * Agilidad.
- * Creatividad.
- * Ritmo.
- * Imaginación.

Número de Participantes:

De 4 a 30

Materiales:

Tambor para marcar el ritmo (opcional) el ritmo también se puede marcarlo con palmadas.

Duración:

15 a 20 min.

Modalidad:

Grupal

**Instrucciones:**

Los participantes caminarán en varios ritmos y niveles, logrando recorrer y ocupar todo el espacio, los ritmos pueden ser: lento, medio, rápido; los niveles así mismo pueden ser bajo, medio y alto, a partir de estas premisas el guía dará las próximas indicaciones, por ejemplo: el piso está cubierto de aceite, el espacio está lleno de gelatina, o de una masa espesa, nos convertimos en alguna clase de animal, somos una pluma, etc, con estas premisas el participante deberá atravesar y llenar el espacio.

5. EL ESPEJO**Objetivos:**

- * Creatividad.
- * Conciencia corporal.
- * Atención.
- * Imaginación.

Número de Participantes:

De 2 a 30

Duración:

20 a 25 min.

Modalidad:

Dúos

Dividir al grupo, en parejas y colocarlos uno frente al otro. El un participante será el espejo y el otro será la persona quien se mire al espejo. La dinámica empieza cuando la persona que está frente al espejo empieza a mirarse, puede hacer gestos, saltar, bailar, peinarse, etc. La persona que es el espejo tratara de imitar todo lo que la anterior persona haga. Tienen 10min para realizar 20 acciones frente al espejo, una vez que hayan terminado los papeles cambian.

6. MI MEJOR AMIGO**Objetivos:**

- * Integración entre todos los participantes.
- * Manejo de un objeto.
- * Imaginación.

**Número de Participantes:**

De 10 a 30

Materiales:

Cualquier objeto cercano a los participantes por ejemplo: un zapato, una gorra, par de lentes, un calcetín, etc.

Duración:

15 a 20 min.

Modalidad:

Individual

Instrucciones:

En círculo cada participante deberá presentarse diciendo su nombre, su edad y luego de eso presentar al objeto que han escogido anteriormente, la presentación del objeto deberá ser como si se presentase a un mejor amigo éste deberá tener nombre edad y aficiones.

7. MIS PIES HABLAN

Objetivos:

- *Crear a partir del cuerpo.
- *Imaginación.
- *Trabajo en equipo.

Número de Participantes:

De 4 a 30

Materiales:

Retazos de telas de diferentes colores.

Duración:

30 a 35min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

El guía divide el grupo en subgrupos, cada subgrupo tendrá que describir una historia utilizando únicamente sus pies, los retazos de telas servirán para ayudar a describir mejor los personajes que se encuentren en la historia, los participantes deben utilizar lo menos posible, en el mejor de los casos en su totalidad, su voz.

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



8. EL PLATO CON AGUA

Objetivos:

- * Atención.
- * Trabajo en equipo.
- * Agilidad.

Número de participantes:

De 10 a 30

Materiales:

Platos tendidos

Agua

Vasos

Duración:

20 a 25min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

El guía dividirá el grupo en subgrupos con el mismo número de participantes.

Cada subgrupo se coloca en columnas. Al frente de cada columna a una distancia de 10m. Aprox. El guía debe poner 3 o 4 vasos dependiendo del número de participantes.

El primero de cada subgrupo tendrá que, con una sola mano sostener un plato con agua, el cual tendrá que llevarlo hacia el extremo del espacio donde están colocados los vasos de su columna, ahí tendrá que vaciar el contenido del plato al vaso.

El equipo que termine de llenar todos los vasos es el ganador.

9. CUESTIONARIO

Objetivos:

- * Imaginación.
- * Agilidad.
- * Creatividad.

Número de Participantes:

5 a 10

Duración:

20 a 25 min.

**Modalidad:**

Individual

Instrucciones:

El participante pasa al frente de sus compañeros, el guía hará preguntas al azar las cuales deberá responderlas de inmediato, el participante deberá situarse en el imaginario para poder responder las preguntas. Las preguntas y las respuestas deben ser inmediatas.

Por ejemplo:**Guía:** ¿En dónde te encuentras?**Participante:** en la playa**Guía:** ¿y qué haces ahora?**Participante:** estoy tomando el sol**Guía:** ¿de qué color es tu ropa?**Participante:** tengo puesto una pantaloneta azul con una camiseta blanca**10. MI DEPORTE FAVORITO ES...****Objetivos:**

- *Integración entre los participantes.
- *Imaginación.
- *Crear con el cuerpo.
- *Atención.
- *Dicción y proyección de la voz.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15min.

Modalidad:

Individual

Instrucciones:

Cada participante deberá presentarse ante sus compañeros mencionando su nombre, edad y su deporte favorito, junto a una acción que represente éste deporte, en orden, de igual manera cada participante luego de su presentación, repetirá el nombre y la acción de los compañeros que hicieron su presentación anteriormente.



11. ¿ME ESCUCHAS?

Objetivos:

Dicción y proyección de la voz.

Atención.

Número de Participantes:

De 5 a 10 participantes

Materiales:

Trabalenguas

Duración:

10 a 15min.

Modalidad:

Individual

Los participantes deberán preparar con anterioridad un trabalenguas de modo que esté aprendido de memoria. Cada participante en orden, uno por uno, pasará adelante y dirá su trabalenguas, proyectando la voz, de modo que todos los demás participantes entiendan claramente el trabalenguas.

12. CAMARÓN CANTANTE

Objetivos:

- * Atención.
- * Trabajo en equipo.
- * Dicción y proyección de la voz.
- * Agilidad.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Materiales:

Cantos diversos

Duración:

20 a 25 min.

Modalidad:

Grupal

**Instrucciones:**

El guía divide el grupo en subgrupos con la misma cantidad de participantes, a cada grupo se asignará un número en orden del 1 al 5 del 1 al 10 dependiendo de la cantidad de grupos que se hayan formado, cada grupo deberá preparar canciones al azar, y cantarlas en conjunto cada que escuchen el número que corresponda a su grupo.

El grupo no necesariamente deberá cantar toda la canción, puede cantar solo un fragmento y empezar nuevamente con la dinámica, para pasar a otro grupo el grupo que este cantando deberá detener la canción y decir la siguiente ronda:

Camarón Camarón como chévere camina como chévere camina de medio de medio lado cristo le dijo a Lázaro levántate levante y Lázaro le contesto. Grupo número 3 (el número deberá cambiar con la finalidad que todos los grupos participen).

Nota: Se puede cambiar el género musical cada 5 participaciones para lograr una mejor dinámica.

13. LA RONDA**Objetivos:**

Trabajo en equipo.

Imaginación.

Agilidad.

Dicción y proyección de la voz.

Creatividad.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Materiales:

Rondas Infantiles

Duración:

20 a 25min.

Modalidad:

Grupal

**Instrucciones:**

El guía divide el grupo en subgrupos con la misma cantidad de participantes, cada subgrupo preparara una secuencia de 10 movimientos los cuales se fusionarán con la recitación de la ronda.

Cada grupo deberá tener una sola ronda.

Cada grupo tendrá 15 min., para preparar el ejercicio.

Uno por uno cada grupo pasara al frente a mostrar su trabajo.

14. EL CIRCUITO REPETIDOR**Objetivos:**

- * Atención.
- * Imaginación.
- * Preparación del cuerpo física y mentalmente para próximos ejercicios.
- * Agilidad.
- * Creatividad.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

En círculo, cada participante en orden, uno por uno, propone un movimiento que sirva para calentar cualquier parte del cuerpo, incluida la voz, se deberá hacer repeticiones de cada movimiento propuesto, así como también se hará una especie de cadena, un participante propone su movimiento, y repetirá el anterior hasta llegar al último participante que propondrá su movimiento junto con el de todos sus compañeros.

15. ARECHQUICHAY POIN POIN**Objetivos:**

- * Dicción y proyección de la voz.
- * Atención.
- * Agilidad.
- * Creatividad.

* Imaginación
Ana Silva Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez

**Número de Participantes:**

De 10 a 15

Duración:

10 a 15min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

En círculo, la primera persona empezará diciendo la ronda en forma clara y en voz alta: “arechiquichay chiquichay poin poin”. En cada acento de la ronda el primer participante deberá aumentar un movimiento corto, el movimiento deberá repetirse hasta que empiece de nuevo la ronda con un movimiento nuevo, el primer participante será quien guíe toda la dinámica, podrá cambiar el ritmo cuando desee. Por ejemplo:

Are - chiquichay - chiquichay - poin poin, cada separación será un acento, el movimiento puede ser pequeños golpes en una sola pierna con una mano. Cada golpe deberá ser en cada separación o acento. El primer participante guía, irá proponiendo nuevos movimientos, sin olvidarse de la premisa

NOTA:

Los demás participantes deberán seguir en cadena al primero exactamente lo que él proponga, junto con las palabras de la ronda, en orden uno por uno, cada que empiece nuevamente la ronda, el siguiente se sumará para continuar con la cadena, por ejemplo: (el segundo le sigue al primero, el tercero le sigue al segundo, el cuarto al tercero, etc.)

15. MI TÍA JACINTA

Objetivos:

- * Proyección de la voz.
- * Imaginación.
- * Creatividad.
- * Atención.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15min.

Modalidad:

Grupal

Dinámica de repetición

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez

**Instrucciones:**

Los participantes deberán repetir todo lo que diga el Guía:

Mi tía Jacinta así.

Mi tía Jacinta así, camina así (imitando una forma no común de caminar)

En cadena los participantes tomaran el mando de la dinámica, proponiendo un movimiento que se sumara a lo anteriores propuestos. Por ejemplo:

Guía:

Mi tía Jacinta así

Mi tía Jacinta así, camina así, se peina así, (realizando cada acción dicha)

Guía:

Mi tía Jacinta así

Mi tía Jacinta así, Camina así, se peina así, plancha así, etc.

Se puede ir sumando varias acciones como cocer, trotar, comer, cantar, etc.

17. DEL LU**Objetivos:**

- * Atención.
- * Agilidad.
- * Dicción y proyección de la voz.

Número de Participantes:

De 5 a 30

Materiales:

Piedras o pelotas del tamaño de la mano del participante.

Duración:

10 a 15 min.

Modalidad:

Grupal

**Instrucciones:**

En círculo, sentados, todos los participantes deberán cantar en voz alta la ronda mientras que en cada acento -separación- pasarán la pelotita por el piso a la mano del compañero que este a su derecha.

Ronda:

“del lu - del va - del va - de sanyugal - de la - bandera – chicalera – yucon - del trique – traque – tron”.

En las últimas tres separaciones (del trique – traque - tron) el jugador deberá mantener la pelotita en su mano y pasarla al compañero de lado solo cuando diga “tron”.

Las personas que luego de cada ronda terminen con más de una pelotita o por el contrario con ninguna, ira saliendo del círculo junto con su pelotita. El juego termina cuando quede una sola persona.

Variación:

En círculo de pie todos los participantes abrazados, cantaran la ronda y en cada acento cambiaran de lugar de un salto con los pies juntos hacia el compañero de su derecha, la dinámica es la misma si alguien se equivoca sale del círculo.

18. MI HÉROE FAVORITO**Objetivos:**

- * Creatividad.
- * Imaginación.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Materiales:

Hojas de papel
Esferos
Lápices de colores
Marcadores

Duración:

15 a 20 min.

Modalidad:

Grupal

**Instrucciones:**

El guía pedirá que los participantes imaginen que en su delante esta su héroe favorito.

Se pedirá que miren como esta vestido, qué características tiene su rostro, si su peinado tiene alguna particularidad, etc.

Por último el participante deberá hacerle 3 preguntas mínimo a su héroe favorito, estas preguntas deberán tener una respuesta por parte del héroe.

En una hoja de papel el participante deberá escribir y si desea dibujar a su héroe junto con todas las características, preguntas y respuestas que obtuvo de su héroe favorito.

19. LA BATALLA DEL CALENTAMIENTO**Objetivos:**

- * Preparar el cuerpo física y mentalmente para un ejercicio próximo.
- * Ritmo.
- * Atención.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15 min.

Modalidad:

Grupal

Dinámica de repetición

Instrucciones:

Los participantes repetirán en voz alta

Guía:

- Es la batalla del calentamiento
- Habrá que ver la fuerza del valiente
- Soldados a la carga
- Con un pie (al ritmo de marcha el pie comenzará a moverse)
- Es la batalla del calentamiento
- Habrá que ver la fuerza del valiente
- Soldados a la carga
- Con un pie, con el otro (con ambos pies se marcara el ritmo de marcha en el propio sitio)

Ana Silvia Campoverde Martínez

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



- Es la batalla del calentamiento
- Habrá que ver la fuerza del valiente
- Soldados a la carga

con un pie, con el otro, con una mano (se junta la mano contra un costado del cuerpo y con ambos pies se marcara el ritmo de marcha en el propio sitio)

Se irá sumando cada parte del cuerpo hasta que todo el cuerpo este en movimiento por ejemplo: la otra mano, el pecho, el pie el otro, la lengua, la cabeza, etc.

20. EL BARCO SE HUNDE

Objetivos:

- * Atención.
- * Agilidad.
- * Integración entre los participantes.

Número de Participantes:

De 10 a 30

Duración:

10 a 15 min.

Modalidad:

Grupal

Instrucciones:

En círculo, de pie todos los participantes caminan hacia su derecha simulando ser tripulantes de un gran barco, mientras tanto el guía dará las siguientes indicaciones:

Se acercan olas gigantes, nos han golpeado en nuestro costado derecho.

Otra a la izquierda.

Una vez más a la izquierda

(Solo con el torso y los brazos deberán simular el golpe de la ola contra el barco.)

Se acerca al frente una ola gigante, y el capitán dice que solo hay barcos salvavidas para grupos de 4 personas.

Todos los participantes se deberán hacer grupos de 4 personas. La persona que quede fuera, deberá guiar la dinámica.

Anexo 5

Imágenes de cada sesión realizada en la UEP



Martes 20 septiembre 2016



Jueves 22 septiembre





Martes 27 septiembre



Martes 4 octubre





11 de octubre



Martes 18 de octubre





Martes 25 de octubre



Martes 1 de noviembre





Martes 8 de noviembre



Martes 15 de noviembre



Martes 22 de noviembre



Martes 29 de noviembre





v

Martes 6 de diciembre



Martes 13 de diciembre



Ana Si

Fabiola Elizabeth Orellana Vásquez



Jueves 15 de diciembre

